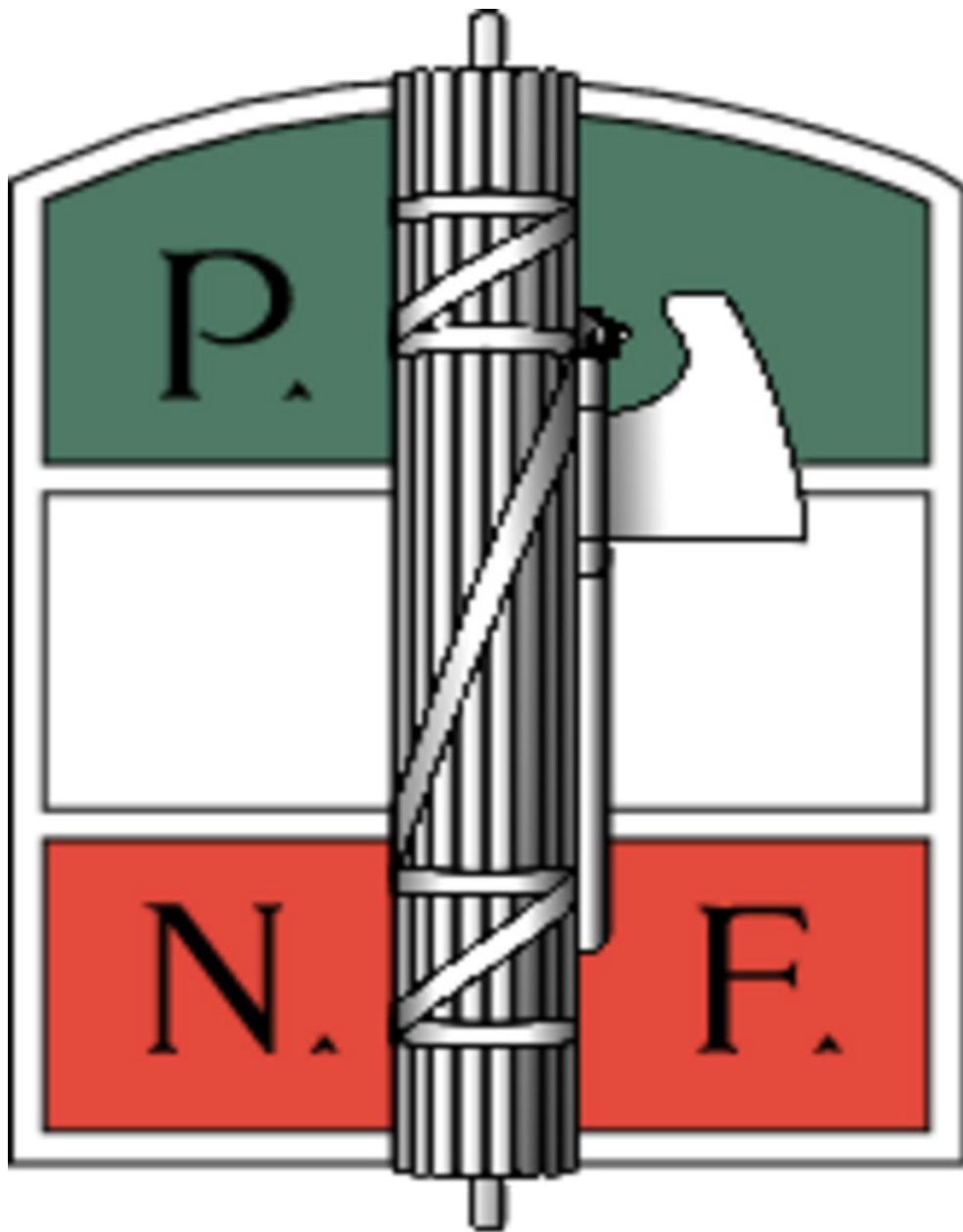


PARTIDO NACIONAL FASCISTA

**TEXTOS PARA
CURSOS DE PREPARAÇÃO POLÍTICA**

A CULTURA FASCISTA



**A LIVRARIA DO ESTADO
ANO XIV E.F.**

CONTEÚDO

I. Ideias gerais sobre a cultura fascista.....	3
II. Literatura.....	8
III. As artes figurativas.....	16
IV. A imprensa.....	24
V. Teatro, cinema e rádio.....	31
VI. Institutos culturais.....	40

I.

IDEIAS GERAIS SOBRE A CULTURA FASCISTA

A NOÇÃO expressa pela palavra “cultura” geralmente não é bem definida. Tirando o significado que a mesma palavra tem no uso alemão - em que tem a extensão completa que tem a palavra “civilização” e, portanto, inclui todas as manifestações da vida de um povo, incluindo as da vida material - no nosso uso « cultura » significa ora aquele complexo de conhecimentos que é herança de um homem “culto”, ora o complexo de formas de atividade espiritual da Nação, em oposição às da vida prática. O primeiro significado é essencialmente o da palavra “educação” e costuma ser aplicado aos indivíduos, a “cultura das almas” de Cícero e Horácio. Mas é apenas no segundo sentido que a palavra “cultura” pode ser entendida quando aplicada a um povo ou a uma época.

“Cultura”, neste sentido, é a actividade propriamente criativa de um povo no domínio do espírito; atividade que se expressa especificamente nos domínios do conhecimento científico e da criação artística.

Este é o sentido que o fascismo assume de acordo com a sua concepção de que conhecer não representa um modo de ser do indivíduo, mas um “modo de agir”. Segundo a doutrina fascista, de facto, a elevação do espírito, que decorre certamente da amplitude do conhecimento e da auto-educação, não se consegue até que se traduza em potência de acção, em construção. Embora, no sentido liberal, a cultura seja um ornamento do intelecto, que o indivíduo procura para seu prazer íntimo e egoísta, e quanto mais intelectual ele é, mais apático e ausente da vida ele é, para o fascismo a “cultura” é a forma mais informada e mais plena com que o homem manifesta a sua ação social, espiritual e histórica. Da mesma forma, quando falamos da “cultura” de uma época, o Fascismo quer que consideremos o complexo das suas criações, a contribuição que esta época deu ao lento e cansativo progresso dos homens na conquista da espiritualidade. Já não é uma concepção hedonista e individualista como a encontrada no liberalismo, mas sim uma concepção ética e universal, que reflecte o anseio do fascismo pelo poder, como a libertação das forças morais do homem. O DUCE dizia: «Refiro-me à honra das Nações pelo contributo que deram à cultura da humanidade».(1) Este contributo que uma Nação ou uma época dá à humanidade é a sua cultura.

A civilização global de uma época é certamente condicionada pelas condições físicas em que ocorre. Mas o que lhe confere o seu carácter propriamente diferencial é o motivo espiritual que o domina; um motivo humano que informa todas as manifestações da vida e se revela com maior vigor no domínio das criações do espírito.

A força do motivo predominante cria antes de tudo uma concepção de vida. E é esta concepção de vida que se reflecte em todas as criações e determina o carácter unitário de uma época e de uma civilização. Não há dúvida de que a vida espiritual do povo italiano tem uma fisionomia que não se confunde com a dos outros povos. Não há dúvida de que mesmo no desenvolvimento histórico do povo italiano existem diferentes fases marcadas por uma forma diferente de conceber as coisas. Por esta razão o Renascimento italiano destaca-se como um complexo espiritual da era das Comunas. Pela mesma razão, o romantismo italiano é algo íntima e profundamente diferente do romantismo alemão.

O fascismo tem uma concepção própria de vida e é inevitável que esta concepção também se traduza em actividade, em criações do espírito. Se a doutrina fascista é uma concepção nova e original de vida que contrasta claramente com todo o mundo animado pela concepção liberal, se os motivos humanos que o fascismo reconhece e valoriza são profundamente diferentes daqueles em que se baseia a interpretação positivista e materialista da realidade, é inevitável que ela tome formas concretas não só nas necessidades da vida prática, mas também nas das atividades superiores do espírito.

Face às chamadas ciências morais, a posição do Fascismo deriva claramente dos postulados éticos da sua doutrina. Pois para o Fascismo bom é tudo o que orienta o homem à conquista da continuidade histórica que se traduz em conquista espiritual - e de fato tudo do homem que verdadeiramente sobrevive como trabalho e pensamento é bom, enquanto aquilo que induz é o homem mau a esgotar-se no poço morto de egoísmo - no julgamento da actividade humana em todas as suas formas tem um ponto de referência seguro.

A avaliação, portanto, das múltiplas atividades dos homens, tanto no passado como no presente, só pode ser uma avaliação ética. A história no sentido fascista é, portanto, uma avaliação ética dos factores de acção; e esta concepção aplica-se não apenas à avaliação da acção individual, que é precisamente aquela que cria a história, mas também ao complexo de todas as actividades que constituem a vida dos homens. Existe, portanto, a possibilidade de a doutrina fascista estabelecer uma hierarquia de valores contra a qual todos os factores da história devem ser julgados.

Na acção histórica individual, o nosso conhecimento deve procurar particularmente o que é verdadeiramente construtivo, o que leva a humanidade ao progresso. Isto não significa que a história dos homens deva ser considerada uma história de sucessos. Há derrotas que já representam uma conquista, porque nelas os homens demonstraram um vigor espiritual e uma dedicação que enobrece a própria derrota. O erro, elemento negativo da história, é apenas aquele que é puramente arbitrário por parte do indivíduo, isto é, o desejo de uma afirmação egoísta, e não de uma interpretação sinérgica, por assim dizer, de todas as forças óbvias e ocultas que movem o vida das nações e dos povos nas suas diversas fases.

Portanto, no que diz respeito à historiografia, o fascismo exige que se inspire no mundo moral que é o seu conteúdo. Não há dúvida de que a história do passado, em todas as suas muitas formas, será revista pela historiografia fascista.

Embora seja óbvio que um critério moral e político deve orientar a avaliação e a interpretação da acção política dos indivíduos e das nações, parece muito mais difícil informar a investigação científica no domínio da natureza de acordo com um critério semelhante. No passado, o investigador, o cientista, foi considerado o apóstolo, o sacerdote de uma religião, da ciência: uma religião que não conhece limites de nacionalidade e é dominada pelo desejo incontaminado de afirmar o poder da razão humana na descoberta dos mecanismos que regulam os processos naturais. A religião da ciência foi característica do período positivista e materialista e ainda hoje aqueles povos e regimes que baseiam as suas vidas e o seu mundo espiritual em critérios positivistas dão à religião da ciência um lugar nos seus templos dos quais baniram o Deus do povo. . A razão disto reside no facto de que, ao reduzir a vida do homem a um facto puramente económico, o conhecimento dos mistérios da natureza pode beneficiar a melhoria dos factores materiais da vida. Exasperada, esta concepção deu origem à chamada religião da ciência. O fascismo considera a pesquisa científica como uma das actividades mais nobres às quais o espírito humano pode ser aplicado. No entanto, acredita que a investigação científica tem a sua verdadeira justificação se for considerada, não como uma religião que tem os seus mistérios e os seus sacerdotes, mas como uma das actividades preeminentes que podem contribuir para libertar o homem das necessidades estritamente materiais, a fim de afirmar sua natureza espiritual; e que, como tal, a ciência deve estar subordinada às mesmas necessidades que regulam as outras actividades do homem social. Por outras palavras, a ciência que é professada por homens que vivem em comunidades históricas dominadas por necessidades particulares e com objectivos específicos deve responder de forma concreta a tais necessidades e objectivos, ou seja, não deve ser um exercício, por mais nobre que seja. ser das faculdades investigativas e inventivas do homem, mas deve visar realizações concretas e realizações úteis para a nação e para a humanidade. O DUCE dizia: «As aplicações práticas da ciência, que já se tornaram inúmeras em todos os campos, acompanham o homem moderno em todos os momentos da sua actividade e multiplicam as suas energias. Nada mais racional e mais necessário do que a aplicação sistemática das descobertas científicas ao trabalho humano.»

Em 15 de Fevereiro de 1926, o DUCE, ao inaugurar a Primeira Exposição do Século XX Italiano, estabeleceu para si, num lampejo de revelação repentina e lúcida, os pontos de partida de toda a política artística e cultural do Fascismo. Acreditamos que ninguém até então formulou, mesmo que grosseiramente, a possibilidade de uma hierarquia entre política e arte. Com efeito, na corrente da estética moderna - e veremos mais adiante os principais programas teóricos - a maioria se opôs às diversas e muitas vezes nebulosas definições de “arte pura”, a fim de proclamar a absoluta liberdade e individualidade do artista, seja ele qual for. - poeta, contador de histórias, pintor, escultor, cineasta, etc. - e, portanto, negar implicitamente uma possível função política da arte.

Em primeiro lugar, sobre este tema, muito fértil em fáceis confusões, é justo salientar que falar de uma hierarquia entre política e arte não significa de forma alguma confundir os conceitos clássicos que temos de ambas, nem sequer vislumbrar funções práticas naquelas atividades espirituais cujo objetivo supremo é a beleza. A arte, como função direta da política, é certamente a negação de si mesma; mas, se a arte pode ter, como de facto tem e tem tido ao longo dos séculos, uma função civil, esta civilização só pode encontrar correspondência nas características políticas da época em que floresceu. Por esta razão, é absurdo esperar que a arte pareça completamente alheia aos tempos e climas morais em que vive, e dos quais se alimenta, sem estar sujeita às influências ambientais e sobretudo espirituais desses tempos e climas.

Se, como afirma o DUCE, “a política funciona no espírito dos homens”, não se pode discutir a influência que um determinado regime político pode ter nos artistas e na arte. A política não atua, nem poderia atuar programaticamente sobre a arte; não exige que a arte assuma formas pedagógicas e práticas; não insinua elementos estranhos e contingentes; mas atua sobre a generalidade e a totalidade do espírito, forjando as suas características fundamentais: aquelas características que conferem os diferentes relevos e os diferentes significados dos séculos literários. A arte, assim, mesmo nas suas expressões mais puras e elevadas, representa muitas vezes o documento mais completo e persuasivo da época em que ela, amadurecendo, se estabeleceu em formas estéticas. Vive sobre si mesmo, mas ao mesmo tempo reflete a espiritualidade daquele mundo externo, do qual surgiu quase inconscientemente.

De facto, desta influência do tempo e do clima político, o DUCE, ainda no discurso proferido na Primeira Exposição do Século XX, estabeleceu algumas verdades, que vale a pena recordar.

“Perguntei-me se os acontecimentos que cada um de nós viveu - a guerra e o fascismo - deixaram vestígios nas obras aqui expostas. O vulgo diria que não, porque excepto a pintura futurista “Para Nós”, não há nada que remeta ou - infelizmente - fotografar os acontecimentos passados ou reproduzir as cenas das quais fomos, em vários graus, espectadores ou protagonistas. No entanto, o sinal dos acontecimentos está aí no seu selo inequívoco. É claro que não é o produto de uma profissão fácil e mecânica, mas de uma profissão. esforço assíduo, por vezes angustiado. Estas são as reverberações desta Itália que lutou em duas guerras, que se tornou desdenhosa dos longos discursos e de tudo o que representa o lixo democrático, que em vinte e cinco anos avançou e quase alcançou e às vezes. superou outros povos: a pintura e a escultura aqui representadas são fortes, tal como a Itália de hoje é forte no espírito e na vontade. De facto, nas obras aqui expostas ficamos impressionados com estes elementos característicos e comuns: a decisão e a precisão do sinal, a nitidez e a riqueza da cor, a sólida plasticidade das coisas e das figuras”.

Assim, trazendo para um nível geral esta observação esclarecedora e particular do DUCE, pode-se afirmar que a política, qualquer política, mas especialmente a fascista, instigadora e animadora de todas as atividades espirituais, pode e deve informar a cultura, seja ela a poesia, ciência e filosofia. Mas isto - e o fascismo demonstra-o sempre que age em favor da renovação espiritual da arte italiana - nunca poderá acontecer mecanicamente, isto é, agindo de fora, sobre meras formas e atitudes externas; mas, em vez disso, impactando profunda e espontaneamente a intimidade e o espírito dos artistas e de todos os outros homens que vivem a vida elevada e pura da cultura com total sinceridade e dedicação.

Antes do fascismo, o intelectual, talvez demasiado orgulhoso de si mesmo, ou mentalmente inclinado a confinar-se nas teias de aranha de uma teoria frígida, ostentava o seu isolamento num mundo de papel. Seu agnosticismo político, assim como sua indiferença a qualquer problema da vida e da prática política, demonstraram o conceito incorreto que a maioria dos intelectuais da época tinha da arte e da cultura. Quase parecia que cada artista, cada homem culto, em nome desta arte e desta cultura, tinha o direito de viver fora, ou mesmo acima, da sociedade, do Estado, da Nação. Isto arrastou o artista a viver precisamente nos turrís de marfim da sua própria espiritualidade abstracta: turrís de marfim que acabaram por ser o observatório de um mundo e de uma sociedade irreais ou falsos. No entanto, todo artista, antes de ser artista, é homem e cidadão. E cada homem, cada cidadão tem, segundo o DUCE, o dever essencial e absoluto de “engajar-se politicamente”, operando na realidade, e assumindo a responsabilidade pelos seus próprios actos que cada homem, cada cidadão deve assumir perante o Estado. É portanto natural que o triunfo do ego, base da concepção individualista e egocêntrica da cultura, e que conduziu a uma arte apolítica e neutra, desapareça face à concepção totalitária que o Fascismo tem da vida nacional.

Arte e política não podem, portanto, existir em sujeição direta uma à outra, mas sim naquela hierarquia natural que o espírito do homo sapiens cria quando vive no espírito da raça, da pátria, do Estado, da Nação. E quando a pátria, o Estado, a Nação se identificam com a política, como se identificam hoje com o Fascismo, a zona ideal, em que o artista trabalha e cria, só pode reflectir-se nas actividades espirituais promovidas pelo regime político. O intelectual deve, portanto, sentir-se parte do Estado, um cidadão, nem existir à margem desses múltiplos problemas da vida humana, que constituem a actividade política.

Que o fascismo, na sua essência espiritual, teve impacto na arte e na cultura italianas é uma verdade já comprovada. Hoje, os intelectuais, os criadores, recuperaram o contacto com o tempo, adaptando-se a esse “modo de vida”, uma vida espiritual exemplar, que as palavras de Mussolini despertaram em cada consciência italiana, do homem culto ao camponês. O fascismo não é apenas uma doutrina política, mas sobretudo é um tipo de civilização e, como tal, sabe suscitar correntes de ideias, lampejos de fé, lampejos de paixão e, recordemos, fermentos de humanidade. É, como disse MUSSOLINI, “uma palavra de vida”, “uma forma de conceber e viver a vida”; é “juventude, portanto beleza, ardor e harmonia”.

1) E. LUDWIG, Colloqui con Mussolini, Milano 1932, p. 199.

II.

LITERATURA

A INSTALAÇÃO e o fortalecimento do Fascismo como regime, como Estado, corresponde na nossa literatura a um período singularmente laborioso e importante, em que começa a emergir a fisionomia de uma nova arte.

Naturalmente, esta relação entre o fascismo e a literatura não deve ser entendida de forma simplista, como uma influência estritamente “política” de um sobre o outro; mas deve ser entendido e entendido de uma forma muito íntima, como um problema de conexões espirituais, como uma concordância entre o que é a essência do Fascismo, a sua doutrina, a sua concepção de vida, política no sentido mais amplo da palavra, e o que é a essência da nova literatura.

Para tal, convém antes de mais repensar as palavras, sempre muito claras e esclarecedoras, ditas pelo DUCE ao inaugurar a Primeira Exposição de Arte do Século XX, em Fevereiro de 1926, em Milão: «Perguntei-me se os acontecimentos que cada de nós que vivemos - Guerra e Fascismo - deixaram vestígios nas obras aqui expostas. O vulgo diria que não, porque com exceção da pintura futurista “To Us!”, não há nada que lembre ou - infelizmente - fotografe acontecimentos passados ou reproduza cenas das quais fomos em graus variados espectadores ou protagonistas. No entanto, o sinal dos acontecimentos está aí. Você só precisa saber como encontrá-lo. Esta pintura, esta escultura, difere daquela que a precedeu imediatamente na Itália. Possui seu próprio selo inconfundível. Vemos que é o resultado de uma severa disciplina interna. Vemos que não é produto de uma profissão fácil e mercenária, mas de um esforço assíduo, por vezes angustiante. Há as reverberações desta Itália que travou duas guerras, que desdenhou dos longos discursos e de tudo o que representa lixo democrático, que em vinte e cinco anos progrediu e quase alcançou e por vezes superou outros povos: a pintura e a escultura aqui representadas são fortes como a Itália de hoje é forte no espírito e na sua vontade. De facto, nas obras aqui expostas ficamos impressionados com estes elementos característicos e comuns: a decisão e precisão do signo, a nitidez e riqueza da cor, a sólida plasticidade das coisas e das figuras... Observe alguns “ainda vidas”, algumas paisagens, algumas figuras de homens e mulheres. Eu olho e digo: gosto desse mármore, dessa pintura. Porque alegre o meu olhar, porque me dá a sensação de harmonia, porque essa criação vive em mim e nela me sinto vivo, pela emoção que a comunhão e a conquista da beleza proporcionam».(1)

Disciplina interna severa, portanto; decisão e precisão do signo, isto é, da visão espiritual: não correspondência pontual ou, pior, fotográfica de imagens com fatos, de figuras com documentos, de invenção com notícias ou história. Distinção de grande verdade e importância: que, por exemplo, o retrato de um Balilla, ou uma pintura que retrata um episódio da Revolução, pode nem trazer o sinal do novo clima que surgiu com o Fascismo, se caracterizado por um espírito, por um gosto, isto é, de uma cultura e de uma mentalidade que pertencem ao passado; enquanto esse sinal pode ser veiculado por obras aparentemente distantes dos “fatos”, dos acontecimentos do fascismo, de temas estritamente fascistas, como uma “natureza morta” ou uma paisagem, mas que agora estão fora desse passado. Daí resulta que uma obra de arte cumprirá a sua nobre tarefa de propaganda tanto mais quanto mais for arte, isto é, quanto mais intrinsecamente for afetada pelo novo espírito. E entende-se que o que é válido para as artes figurativas também é válido para as outras artes e, portanto, para a arte da palavra: na qual se deve prestar atenção a essa atitude espiritual, a essa tendência que está no centro de tudo. as experiências, as tentativas, os “movimentos” literários de hoje, quaisquer que sejam os seus programas e rótulos, e quaisquer que sejam os seus aparentes contrastes; único, pois esses e estes são múltiplos.

Ora, a tendência fundamental da literatura de hoje, a sua aspiração íntima, mesmo que nem sempre consciente de si mesma, dos seus caminhos e dos seus fins, é o realismo: um realismo particular. Um realismo que procura ser a negação de toda forma de simbolismo e de toda deformação ou coerção intelectualista do sentimento; que quer ser uma consciência unitária da vida diante do estilhaçamento das sensações e da confusão de imagens errantes; que pretende ser uma restauração, em oposição ao subjetivismo exasperado ou ao egocentrismo, de um sentido concreto de coletividade, de sociedade, através do qual o artista reconhece e celebra a humanidade de cada um na sua própria humanidade; que pretende ser uma síntese do romantismo e do classicismo. Realismo, portanto, que não entra em conflito com os princípios daquele espiritismo que é a conquista do pensamento contemporâneo; mas antes constitui a sua implementação mais verdadeira, pois considera o homem, e a experiência humana, como o fundamento de todas as coisas e, portanto, como um aumento incessante de si mesmo. O realismo, portanto, que é o oposto do positivismo e do determinismo científico do final do século XIX, pois não pressupõe uma realidade pronta ao espírito, contra a qual este só pode sucumbir, após rebeliões titânicas e vãs; nem pressupõe um “verdadeiro”, a ser passivamente documentado ou imitado: mas a realidade é concebida como o próprio trabalho da atividade espiritual. Portanto, um sentido de vida profundamente religioso - mesmo onde a princípio parece haver algum tipo de cansaço ou indiferença - e a fé nas próprias forças se opõem ao fatalismo e à tristeza sombria típica do naturalismo. Realismo - se quiser defini-lo com apenas uma palavra - “espiritualista”.

Mas tal realismo - e aqui está aquela ligação profunda entre literatura e política, que dizíamos - é estritamente semelhante, na verdade, é a mesma coisa com o realismo com que é animada a concepção fascista da vida e do Estado: mesmo que na literatura propriamente dita, por falta de personalidades artísticas muito elevadas, ainda não teve aquela expressão integral e harmoniosa que encontrou na política graças ao génio de MUSSOLINI.

E como todas as experiências e necessidades vitais da história da Itália moderna (e, através destas, de toda a história da Itália) convergem no Fascismo, que é ao mesmo tempo a sua realização e a sua superação; assim, todas as experiências de alguma forma vivas da literatura dos primeiros vinte anos do século XX preparam esta nova orientação literária e constituem o seu trabalho preparatório necessário.

A literatura dos primeiros vinte anos, de facto, em todos os seus vários aspectos e momentos: crepuscularismo, futurismo, impressionismo, fragmentismo, foi uma reacção aos espíritos e formas da literatura do último século XIX, especialmente do realismo e D’Annunzio, considerando isso não tanto em si como no conjunto dos seus ecoadores e imitadores vazios; e foi ao mesmo tempo uma tentativa de estabelecer, através desta mesma reacção, uma nova síntese de vida, um novo gosto, uma nova civilização artística. Mas como todo ideal profundo havia agora desaparecido, e aquela fé na verdade, aquele amor pela natureza que nutria os artistas do final do século XIX estava agora abalado, e abalado pelo ceticismo desenfreado estava também aquela autocerteza, aquela vontade que apoiava novamente D’Annunzio; de modo que essa tentativa permaneceu em grande parte assim, mesmo que o seu lado mais propriamente polémico e dialético, apoiado por aquela crítica que era agora cada vez mais difundida com a difusão da nova estética idealista, começasse a dar frutos: pelo menos tornando a tabula clara de certos velhos padrões e velhos preconceitos. Um desejo, uma ambição estava no centro deste movimento: a ambição da essencialidade lírica, da “liricidade” como era então chamada. Mas como a única e verdadeira realidade para estes escritores que, incapazes de sentir a vida na sua plenitude, se esforçaram ou se iludiram para escapar dela e da racionalidade que a rege, permaneceu a sensação, a impressão do momento; aconteceu que o lirismo, a essencialidade se confundiu com essa sensação e impressão, e a arte em geral também se confundiu com ela.

Nasceu assim uma literatura estritamente autobiográfica, uma literatura de “confissões líricas”, isto é, de sensações, de estados de espírito breves e lábeis, de iluminações repentinas, que se agora estava longe do realismo, não estava, no entanto, igualmente longe de D. ‘Annunzio; uma literatura silenciosa, embora muitas vezes sensacional e brilhante nos seus aspectos externos; uma arte menor, ainda que aqui e ali sincera, porque as visões em que surgiu eram estreitas e unilaterais, e contaminadas pelo cerebralismo. Uma literatura, uma arte que, pela sua própria modéstia, pela escassez de coisas a dizer, deixou para trás a acção sustentada, a progressão vinculada da poesia “clássica”, e em parte da própria poesia de D’Annunzio, para um livre e de fato é elegante; e deixaram toda forma construída de prosa para as anotações destacadas de um diário ou caderno, para a própria página, para o fragmento. Que se tornou cada vez mais o “gênero” dominante desta literatura já intrinsecamente fragmentária; na verdade, entre a aproximação cada vez mais decisiva da poesia à prosa, e o distanciamento não menos decisivo do romance e do conto de qualquer unidade e continuidade íntima da narrativa, acabou por se tornar algo a meio caminho entre a prosa e a poesia: uma prosa poética ou prosa poesia, misturada com lirismo e reflexão crítica. O que era, mais do que algo novo, um indício de algo que estava amadurecendo. Afinal, mesmo aqueles escritores que já não eram muito jovens; que de fato, por formação e cultura, pertenceram ao século XIX, como Panzini, Pirandello, Deledda, e que partiram de formas oitocentistas: eles também, influenciados pelas experiências e pelo trabalho crítico-lírico dos jovens, se aparentemente permaneceram fiéis a essas formas, na realidade acabaram por estilhá-las. Mas - e este é um ponto importante, que em parte os redime da decadência e os torna de certa forma precursores - nos melhores dos jovens, isto é, em vários daqueles que dirigiram mais ou menos directamente a revista florentina *La Voce* (1908 -1916), foi também, sob o impressionismo sensual predominante, um problematismo de natureza moral e até moralista; abaixo do intelectualismo, uma ansiedade pela concretude, pela humanidade; por baixo desse abstracionismo, uma nostalgia pungente do realismo, da construção: e lembremo-nos de um Boine, de um Slataper e, em certa medida, também de um Serra (os dois últimos morreram durante a luta), sofrendo, ainda que em graus variados, da sua perplexidade; pense, por exemplo, a um Soffici, que será um dos primeiros a encontrar, na experiência da guerra, a sua unidade e a proibir o “chamado à ordem”; pensemos, finalmente, embora aparentemente isolado de qualquer “movimento” ou “escola”, em Federigo Tozzi, talvez o artista mais talentoso entre os jovens deste período: em Tozzi que está justamente todo neste esforço para escapar do fragmentismo ético-estético no qual ele, no entanto, se sente enraizado.

Essa nostalgia do realismo, como superação de todo experimentalismo, de toda deformação intelectualista ou, como também se disse, “metafísica” da realidade, isto é, da visão humana que o artista tem do mundo; aquela nostalgia, portanto, já reconhecível em alguns dos escritores do pré-guerra, intensifica-se durante a guerra, quando de uma dor tão mortal surge o amor, a fé na vida, primeira condição para a renovação das consciências. Na verdade, em comparação com outras literaturas, a nossa literatura de guerra tem este carácter particular de descoberta maravilhada, por parte do escritor, da humanidade comum, da concretude da vida e, através dela, de um si mesmo mais verdadeiro. O *Diário de Guerra* de MUSSOLINI, embora seja um livro político, mas de um homem que viveu a política em profundidade, como a soma de problemas não só políticos e sociais, mas morais no sentido mais elevado da palavra, e que, portanto, soube como conseguir lidar com eles um escritor muito concreto; O *diário* de Mussolini é precisamente um testemunho precioso desta humanidade redescoberta.

A redescoberta, o apelo à ordem que, depois da guerra - tendo acalmado aquele lampejo de relativismo que, num momento de depressão dos ânimos depois da imensa tensão, ameaçava subjugar qualquer avaliação hierárquica das coisas -, conduz a um movimento de reacção, que pode ser chamado de “clássico”, significando “classicismo” como disciplina espiritual, como medida interna, equilíbrio, harmonia; em reacção àquela sucumbição romântica às influências estrangeiras, àquele exotismo inferior - também reconhecível no desleixo da linguagem, híbrido de barbáries ou mesmo de expressões estrangeiras - característico de muita literatura pré-guerra, a maioria dos escritores da época havia refeito para o decadente francês: agora o grande modelo passa a ser Leopardi. A revista *La Ronda*, publicada em Roma em 1919, exprime, ainda que com maior ou menor clareza, e com aquelas incoerências e excessos típicos de cada movimento literário, estas novas necessidades espirituais. O seu mérito prático em contrastar, com um exemplo constante de probidade literária, aquela pseudo-literatura meio obscena e comunista que fervilhava na Itália imediatamente após o armistício, e que foi chamada de “milanesa” pelo seu centro editorial; o seu mérito prático torna-se secundário em relação ao mérito de ter recolhido e valorizado o melhor da experiência literária dos primeiros quinze anos do século. A palavra está finalmente recuperando nestes escritores, e em outros de tendência semelhante, após manipulações, decomposições, recomposições e “químicas” de todo tipo, seu selo espiritual; e a prosa tenta conciliar as necessidades do sentimento lírico com as do pensamento lógico, expandindo-se do “fragmento” para o “ensaio”, onde a notação já está articulada no discurso, e a autobiografia, o pronome “eu” - que ainda estão em primeiro plano - tendem a desaparecer em uma representação imparcial e objetiva. Com efeito, com o ressurgimento desta humanidade, desta humanitas, surge novamente a necessidade do canto: e aqui a poesia tenta separar-se novamente da prosa e voltar a visar, ainda que com muitas hesitações, a sua própria intensidade de respiração e ritmo.

É claro que em todas estas provações e esforços há ainda muitos traços de romantismo: e basta pensar no gosto pela confissão pessoal, pelo detalhe por detalhe, com os seus atrativos e as suas armadilhas. O facto é que a consciência, se se redescobriu, ainda não se tornou a consciência universal da vida.

O trabalho desta consciência desde uma posição individual, por assim dizer, até uma posição universal, é o que caracteriza a literatura mais recente, aquela que se está a estabelecer no clima espiritual do Fascismo. Os novos escritores, perspicazes pelas experiências dos seus antecessores na conquista lenta, cansativa e muitas vezes contraditória de um modo expressivo adequado ao mundo renovador do espírito, tentam, como já referimos, a síntese entre romantismo e classicismo: tentam uma arte que, embora mantendo-se como inspiração e como linguagem, no círculo da experiência pessoal e do cotidiano, aparece com características de impessoalidade e objetividade; e que, ao observar zelosamente aquelas necessidades de autonomia da arte que a crítica italiana veio precisamente esclarecer na sua longa elaboração, deixa para trás as formas refinadas, as “escolas” e os “cenáculos” em que até agora foi forçada, e acessar formas mais amplas, mais extensas e mais profundamente humanas: mais populares, em suma.

E com amor pela objetividade assim entendida; com a afirmação deste realismo particular, a narração ressuscita da descrição e da enumeração caras aos fragmentistas: mas com personagens e acentos completamente singulares, que não podem ser confundidos - pelo menos para quem não se detém na superfície das coisas - com aqueles da literatura do século XIX. O personagem, centro do romance e do conto do século XIX, aqui tende a ganhar vida ao entrar em contato com coisas e elementos, que por sua vez ganham vida com esse contato; fundir-se, para eles e com eles, no “clima”, na “atmosfera”: tornar-se a nota de um coro. O verdadeiro protagonista é, portanto, num certo sentido, este coro, esta atmosfera, que é uma atmosfera natural e moral ao mesmo tempo. O homem se reconhece em tudo e neste reconhecimento todas as turbulências internas são acalmadas. Do cepticismo do passado, portanto, através de dúvidas e perplexidades inevitáveis, está a emergir uma saudável aspiração ao optimismo; do amor à vida, sensual, estetizante e ainda parcial, um amor total à vida. A análise ainda mantém o campo: mas é uma análise que agora foi simplificada e perspicaz, dependendo do todo. A grande aspiração dos primeiros anos do século está, portanto, mais arraigada do que nunca: estamos verdadeiramente no limiar de uma nova síntese artística.

Esta tendência narrativa intrinsecamente construtiva inclui, portanto, todos os prosadores, sejam eles romancistas e contos propriamente ditos, ou escritores - como eles próprios se definem - “evocativos”, “ensaístas”. O fato de o “ensaio” ter se distanciado daquele caráter sóbrio ou acadêmico e, sobretudo, daquela descritividade que era frequentemente encontrada entre os escritores da Ronda, para se aproximar cada vez mais de uma narrativa descontraída, continua. Só que entre os ensaístas predomina a paisagem, a atmosfera natural, espelho, claro, do humano, moral; enquanto entre romancistas e romancistas acontece o contrário: mas o espírito que permeia essas formas é, fundamentalmente, o mesmo. E se estes parecem mais condensados e sintéticos, e estes mais analíticos e difusos; aquelas mais líricas e estas mais discursivas; se alguns se referem especialmente ao exemplo dos Rondeschi e têm um discurso geralmente equilibrado e sereno, e os outros se inspiram particularmente em Pirandello, Svevo, Proust, os grandes romancistas russos do século XIX, e às vezes têm uma expressão excitada ou convulsiva discurso; no entanto, a diferença é mais aparente do que substancial, mesmo que tenham ocorrido controvérsias acaloradas entre uma tendência e outra, como aquela em torno da “forma” e do “conteúdo”. Fazendo uma comparação pictórica, poder-se-ia dizer que nas pinturas de alguns (evocativas) a mancha de cor original (aquela que é uma coisa com inspiração) se divide principalmente em arabescos, enquanto nas pinturas de outros (romancistas, etc.).) é dividido em figuras: mas a qualidade da cor, em geral, também é essa. Em suma, ambos, dos mais ou menos jovens aos muito jovens, tendem a traduzir o seu ímpeto lírico em “dramático” - embora mais acentuado pelos próprios narradores do que pelos evocativos. Daí o ressurgimento, juntamente com o romance e o conto, do teatro, ou pelo menos da vontade de experimentar o teatro. O que, se é verdade que com Pirandello e os vários autores de “grotescas” e “aventuras coloridas” ele se libertou do teatro burguês do século XIX e do teatro “poético”, ou melhor, do poema dramático do D. ‘Apoiadores de Annunzio (que queriam, por sua vez, com aqueles acessos de poesia, reagir à monotonia do drama naturalista) e preparar as melhores condições para o seu próprio renascimento; é também verdade que durante vários anos, devido a essa orientação geral da literatura para a confissão autobiográfica e a essencialidade lírica, ela não produziu - com exceção desses escritores, e algumas outras exceções - frutos conspícuos. Crise de produção (agravada pela crise dos atores, das companhias dramáticas, do espetáculo): que não pode haver verdadeiro teatro, ampla comunhão de espíritos, onde o autor se dedica a solilóquios herméticos ou tem o cuidado de falar para alguns iniciados, ou se abandona a todo tipo de abstrusões, acrobacias intelectuais. Nada mais burguês do que este alegado anti-burguesismo. Mas os jovens anseiam por escapar dos limites das experiências, por projectar os seus próprios problemas para fora de si próprios; para falar novamente às multidões. Um sinal de que aquela crise era, em última análise, saudável: uma crise de crescimento e não uma crise mortal como declararam imediatamente os superficiais; que o teatro, como expressão de uma atitude particular mas eterna do espírito, não pode morrer nem permanecer obscurecido pela suposta competição de outras artes. Ora, o “teatro para vinte mil” esperado por MUSSOLINI tem precisamente um significado tão íntimo e espiritual: um teatro não que emula o estádio ou a arena, mas que é capaz de falar - isto é, de dizer, através da arte, uma palavra da vida - para todos. E certamente, a julgar pelas primeiras tentativas, os bons resultados neste domínio também não tardarão a chegar.

Quanto à poesia, também ela participa, apesar da sua subjetividade ciumenta, deste carácter objetivo: a autobiografia da poesia do passado é reabsorvida e difundida na pintura, no panorama evocado; a sensação, a impressão tendem a se organizar em pensamento. É também um poema atmosférico, no sentido acima esclarecido; um poema evocativo, mais do que qualquer outra coisa, de paisagens, de naturezas duras, realistas, atormentadas, espelho do tormento espiritual do poeta na conquista ou reconquista do seu próprio mundo; um poema já mais desdobrado em canção que o anterior, mais musical, ainda que com uma musicalidade inteiramente interna. As palavras (como as da prosa) são precisas, habituais, cotidianas; nenhum esforço de vocabulário, nenhuma beleza externa; palavras, dir-se-ia, banais de uso, mas revividas e renovadas pelo sopro lírico. O simbolismo, a obscuridade da poesia do passado tendem a desaparecer, sem contudo cair na discursividade e no desleixo do passado; o período lírico volta a coincidir com o período lógico, assim como a métrica volta, claro, ao tradicional: de uma tradição, claro, que também se renova intrinsecamente. Finalmente, a crítica também se move nesta direção intimamente construtiva. Depois de um longo período de fragmentação, resolvido e satisfeito na distinção entre o que é poesia e o que não é poesia e, portanto, na indicação antológica das páginas e passagens liricamente “puras”; e depois de um período de formalismo predominante – degeneração natural do primeiro – estudioso da sonoridade das palavras e das sílabas, dos tons, das pausas, dos silêncios e enfim da “técnica”; aqui a nova crítica, embora tendo em conta as conquistas do pensamento estético contemporâneo, refere-se a De Sanctis (ou melhor, repensa a crítica de De Sanctis através delas) e, movida por uma profunda necessidade de unidade e historicidade, traz essa distinção de poesia e a não-poesia a partir de um nível abstrato na personalidade do artista, cuja história íntima ele traça com método rigoroso, de acordo com a história da cultura e do espírito de sua época. A nova ordem ética, querendo configurar-se também como uma ordem estética, pede novas soluções para os seus novos problemas, fora dos velhos padrões.

Uma vez que a característica saliente da época fascista é precisamente esta: que existem ligações muito estreitas entre política, cultura e vida moral, a tal ponto que uma só pode ser pensada como gradualmente fortalecida pelas outras, e ao mesmo tempo realçando-as. A unidade, a aspiração suprema do nosso tempo, reside precisamente nesta identificação contínua e perene.

Consciente desta unidade, que ele próprio afirmou e estabeleceu, o fascismo tomou para a literatura, intensificando-a e aperfeiçoando-a gradualmente, todas aquelas disposições que são permitidas a um Estado totalitário: disposições que vão desde a protecção moral e prática dos escritores, até à facilitação, ao incentivo, ao aumento, dentro dos limites do possível - que a arte é também um facto individual, que não pode surgir quando e como se quer - da sua actividade. Limitando-nos aqui aos principais dispositivos, recordaremos antes de mais a lei dos direitos de autor, que, ao reparar uma grave injustiça da legislação anterior, devolve ao trabalho da mente o valor do património perene, que materialisticamente lhe negou. Depois - além, claro, da Academia Italiana, que acolhe numa classe especial os escritores mais renomados - devemos lembrar a instituição, dentro da própria Academia, de prémios anuais para as

obras literárias mais significativas, ou para atividades em qualquer caso digno de apoio; e a contribuição concedida a outros prêmios (por exemplo, o prêmio Viareggio) estabelecidos por organizações ou particulares. E ainda: a nova organização e o novo impulso dado às bibliotecas, ferramentas de trabalho muito preciosas; — as celebrações anuais, nesta ou naquela região, dos mais ilustres escritores (e artistas e estadistas) do passado, como culto e ao mesmo tempo como lembrança da continuidade ideal de um povo; — os Littoriali da cultura e da arte, que, ao testarem no tempo as tendências, capacidades e forças espirituais das novas gerações educadas no clima do fascismo, as orientam para aqueles que são os problemas vivos da cultura e da arte hoje; — e por último, não menos importante, a Inspeção do Teatro, que, primeiro passo para o desejado Teatro do Estado, regula e harmoniza as relações entre autores, actores e encenadores, entre produção e entretenimento, e destaca as novas forças nos vários domínios, conforta-os com a sua ajuda moral e material e, sobretudo, introduz-os na experiência da ribalta: condição fundamental para o renascimento do nosso teatro. E ainda devem ser lembradas as inúmeras competições ligadas à atividade de Dopolavoro, especialmente as dramáticas para a Carruagem de Thespis; as conferências literárias realizadas nos diversos institutos culturais ou na sede do Fasci, na Itália e no exterior; as exposições e propaganda dos nossos livros no exterior e os Festivais do Livro anuais na Itália; a actividade variada e fervorosa da «GUF», e as manifestações dos sindicatos de autores e escritores, etc.: mas o que já foi mencionado é suficiente para nos fazer compreender a importância excepcional destas disposições, desejadas e implementadas por o DUCE, coloca finalmente a figura do escritor no seu devido lugar no quadro da vida nacional.

1) Scritti e Discorsi, V, pp. 281-82.

III.

AS ARTES FIGURATIVAS

NÃO existe mundo mais sensível, capaz de ações prodigiosas e reações prejudiciais, do que o mundo da arte. Nele, as fronteiras entre matéria e espírito, as relações entre técnica e forma, as conexões entre estética e vida são muito difíceis de especificar, tanto que os filósofos lutam há séculos para resolver esses problemas. Por isso, o Fascismo agiu com a máxima prudência, evitando estabelecer padrões pré-concebidos e obrigatórios para as expressões artísticas e iniciando a sua ação criando uma nova atmosfera que aos poucos conquistou o elemento fundamental do processo artístico, o homem.

Tendo assim preparado as bases, o Fascismo colocou-se em condições de realizar com sucesso o seu trabalho de propaganda, destinado a conquistar para a Itália e a humanidade o ideal de uma arte poderosa, rica em inspiração e vitalidade, e material de pensamento sólido. Arte cheia de vida, que como a da época das Comunas e do Renascimento fala ao coração das multidões.

Avaliada como um todo, a obra do fascismo no que diz respeito às artes, especialmente as figurativas, aparece por um lado escrupulosamente respeitosa das liberdades individuais, que são o próprio fundamento da vida artística, e por outro lado aplicada com tenacidade, sem pressa e sem perder tempo, concretizar a ideia de uma arte cada vez mais profundamente humana e fascista.

A vida dos artistas pôde crescer, nos regimes cessados, como uma planta silvestre que não precisa da tesoura de podar e da enxada que lavra o solo. O ar livre, o sol, o choque dos ventos, a alternância das estações bastavam para ela. Mesmo as plantas ruins ao seu redor, resíduos de vegetação passada, não lhe foram tiradas, o que pelo contrário a ajudou a subir com mais liberdade e a brincar na folhagem. Na verdade, produziu muitos ramos e os ramos capazes de germinar ficaram emaranhados nos ramos secos. Mas as frutas pareciam cada vez mais opacas e sem gosto.

A liberdade pela qual tanto se lutou contra a academia tirânica e escolástica do século XIX tornou-se, na vida artística, como na vida política, a origem da confusão e da anarquia. O fascismo, opondo-se às forças de desintegração da vida nacional, não podia ignorar que essas forças atuavam, resíduos da mentalidade oitocentista, também no campo da arte. Como fundador do Estado corporativo, não poderia e não deveria deixar de incluir os dos artistas no quadro geral das energias da Nação. A história da Itália, à qual o fascismo se volta de bom grado em busca de sugestões e confirmação, demonstrou não apenas que as corporações de artes e ofícios não prejudicam o livre desenvolvimento da arte, mas que, na verdade, o florescimento da vida corporativa na Itália correspondeu a um dos mais períodos florescentes e gloriosos de nossa arte.

A sindicalização dos artistas é um dos actos mais corajosos levados a cabo pelo Fascismo no desejo de renovar e coordenar a vida nacional. Quando foi decidido, tratava-se de ir contra um conceito de liberdade abstrata, a qualquer custo, que se revelou absurdo e prejudicial na vida política, mas tenazmente enraizado na vida intelectual devido à antiga crença de que os artistas não são cidadãos como todos outra coisa e que a actividade do seu engenho é fruto do capricho e de uma espécie de indisciplina fatal da sua existência. Tratava-se, portanto, de demonstrar com factos o que era verdade na história, que não só a liberdade artística é, mas também uma dura disciplina, como qualquer outra actividade do espírito humano, e que, mesmo para os artistas, sentirem-se participantes da vida total da Nação e bem enquadrada nela, não prejudica em nada a liberdade do seu espírito. E como o Estado assumiu assim o compromisso de proteger a sua categoria em pé de igualdade com todas as outras, a participação na vida corporativa deveria dar origem a um maior sentimento de segurança na existência material dos artistas, capaz de melhor libertar as energias destinadas à criação de obras de arte.

Embora a teoria seja clara, a aplicação prática não é tão fácil. A vida corporativa dos artistas está no início da sua afirmação. Precisamente porque a sua classe foi considerada, durante mais de um século, não susceptível de regulação sindical como outras categorias de cidadãos, a aplicação é mais delicada. Mas os resultados alcançados já são impressionantes e dão uma certa confiança para o futuro.

A categoria de artistas que mais prontamente recebeu uma encomenda corporativa firme foi a dos arquitetos. Todos sabem em que descrédito caiu não só a profissão, mas também o próprio título de arquiteto. A principal razão para este fenómeno reside no facto de os chamados arquitectos não serem mais do que simples arquitectos, formados em academias de artes plásticas sem qualquer preparação técnico-científica séria, pior ainda com a suposição de que a arquitectura era uma arte do simples. desenho exterior sem qualquer relação com os métodos e sistemas de construção, com o carácter e função dos edifícios.

O fascismo compreendeu imediatamente que num país gloriosamente arquitectónico como a Itália não poderia continuar neste estado de coisas e criou aquelas escolas superiores de arquitectura que ainda davam resultados muito superiores às esperanças em virtude da sua organização sábia e prática, nas quais as necessidades da técnica e os da arte são harmoniosamente equilibrados. Estas escolas, posteriormente elevadas à categoria de institutos superiores para serem equiparadas a escolas politécnicas ou de engenharia, tornaram-se agora faculdades universitárias, como era certo e lógico que acontecesse.

Não só a juventude afluíu aos novos institutos, testemunhando a necessidade da sua criação, mas há pouco mais de uma década vem se formando uma falange de jovens arquitetos, excelentemente preparados, espirituosos, atualizados com os mais modernos métodos da construção, capaz de concretizar a renovação arquitetónica de que falaremos. A consequência prática de tudo isto foi uma imediata revalorização do título de arquitecto, antes confundido com o de desenhista ou engenheiro, hoje ostentado com orgulho por quem o merece.

Desta forma a classificação sindical dos arquitectos foi fácil e rápida porque a profissão estava bem definida pelo diploma, que dava direito à inscrição no registo e portanto ao exercício da profissão. E para aqueles que eram arquitetos há pelo menos cinco anos sem terem obtido o diploma porque as escolas secundárias de arquitetura ainda não haviam sido criadas, comissões especiais julgavam se tinham capacidade e prática suficientes para serem equivalentes em título e registo no registo.

Dada a organização das Academias de Belas Artes, não foi tão fácil proceder à admissão de pintores e escultores nos sindicatos de artistas. Particularmente preocupante foi a presença de numerosos autodidatas, que também deram excelentes provas das suas capacidades. Ou seja, não foi possível utilizar o diploma como qualificação para a matrícula e foi necessário proceder com cautela à reforma das instituições de ensino artístico que, por reconhecimento unânime, continuaram a existir em regulamentos e sistemas de ensino já não adequados aos novos tempos. Como sabemos, esta reforma também está em curso. Mas entretanto, os artistas não podiam ser excluídos do quadro geral das forças vivas da Nação. Assim, as admissões nos sindicatos de artistas realizaram-se com critérios muito amplos, sobretudo com base nas provas que deram à sua capacidade nas diversas exposições de pintura e escultura.

Considerou-se, portanto, necessária uma selecção, também devido a uma preocupante invasão de amadores que se revelava cada vez mais prejudicial aos interesses e ao prestígio da própria classe artística. E como o único meio de proceder à selecção indispensável era julgar os artistas com base nas obras apresentadas nas exposições, a ordem começou a ser posta em ordem no grande caos das diversas exposições de arte que pululavam na Itália ou como resíduos

cansados daqueles organizados pelas diversas empresas promotoras ou como resultado de iniciativas individuais. Uma lei tipicamente fascista estabelecia uma hierarquia entre as diversas exposições partindo do princípio de uma seleção gradual. Tendo agrupado os sindicatos por província ou por grupos de províncias, cada sindicato tinha, entre outras, a tarefa de organizar exposições sindicais ou interprovinciais nas quais se realizava uma seleção inicial dos artistas e obras. Foi assim criada uma exposição quadrienal de arte nacional, capaz de escolher, resumir e apresentar ao público o melhor da produção artística do quadriênio já testada nas exposições sindicais. E desde que floresceu a gloriosa instituição das Bienais de Veneza, única grande revista periódica de arte contemporânea internacional que existe no mundo, a tarefa de apresentar, numa nova seleção, o melhor da arte italiana em comparação imediata com a arte estrangeira foi reservada a as Bienais. Daí surgiu espontaneamente a oportunidade de aproveitar a excelente e experiente instituição veneziana para apoiar a organização de exposições de arte italiana no estrangeiro, sob a supervisão do Ministério da Imprensa e Propaganda.

Não há dúvida de que a vida dos artistas italianos já beneficiou largamente de tal organização de exposições, especialmente porque o regime fascista não se preocupou apenas com o problema puramente organizacional, mas estabeleceu prêmios, promoveu concursos, envolveu instituições e categorias de cidadãos, encorajou de todas as maneiras a compra de obras de arte com amplitude de meios, com uma liberalidade de critérios que não tem contrapartida em nenhuma outra nação do mundo.

Tendo afirmado a necessidade de introdução dos artistas, com toda a dignidade da sua alta função, na vida corporativa do Estado fascista, instituído os sindicatos dos arquitectos e dos artistas, regulamentado as exposições, promovido o intercâmbio com o estrangeiro, a organização sindical, mesmo na sua fase formativa, demonstrou quão capaz é de proporcionar protecção e defesa à categoria, chegando ao ponto de estabelecer fundos de assistência especial para aliviar as graves dificuldades económicas que a crise global produziu, particularmente entre uma classe de cidadãos. que sente os efeitos da situação geral mais do que muitos outros.

O sistema sindical não é e não pode ser tudo o que constitui a intervenção do Estado na vida dos artistas, assim como as exposições não são e não podem ser a única forma através da qual a arte penetra na vida da Nação e nela participa. Na verdade, tem ganhado cada vez mais espaço a crença de que as exposições, resquícios de uma época em que a arte estava confinada aos limites de uma moldura ou aos limites de um pedestal, são mais prejudiciais do que úteis, pois encorajam uma “arte sem destino, abandonada ao capricho do comprador, não incentivado pela confiança do cliente. Os artistas começam a sentir o quanto é mais gratificante para eles pensarem na sua obra para um fim específico, para um ambiente em que vivam e participem permanentemente daquilo que está à sua volta e para o qual foi criada. O gosto pela pintura mural e pela escultura enquadrada na arquitectura renasce, com uma feliz referência àquela unidade das artes que sempre foi o orgulho e a glória da tradição italiana.

O extraordinário desenvolvimento da renovação dos edifícios promovido pelo fascismo foi, portanto, providencial. A transformação de muitas cidades deu origem a um fervor excepcional nos estudos de planeamento urbano, uma arte muitas vezes escondida sob as aparências científicas e económicas, mas não menos delicada e sensível porque é capaz de dar um rosto às nossas cidades, aperfeiçoar ou estragar seu encanto e beleza, consagrados há séculos.

Pode-se afirmar que todas as cidades italianas sentiram a necessidade de atender às necessidades do seu desenvolvimento atual e futuro de forma ordenada através de planos regulatórios, estudados a partir dos resultados de um concurso nacional, depois elaborados pelos próprios vencedores do concurso. com o auxílio dos escritórios técnicos municipais. E esta é a regra saudável para resolver problemas complexos, que em Itália são muito mais difíceis do que noutros lugares, uma regra que, onde foi adoptada, deu excelentes frutos ao revelar uma multidão de jovens urbanistas perfeitamente preparados, conscientes do que o beleza sagrada da maioria das nossas cidades e capaz de harmonizar o novo com o antigo. Também não podemos esquecer a fundação das cidades pontinas e da Sardenha, às quais se juntará em breve a Aprilia, para testemunhar como, especialmente em Sabaudia, a preparação urbanística de jovens arquitectos é capaz de fornecer facilmente excelentes exemplos desta arte que deriva directamente da a tradição do Império Romano.

Assim, a actividade construtiva regulada pelo planeamento urbano teve uma enorme influência no nascimento, crescimento e afirmação da arquitectura italiana moderna, que foi esterilizada durante demasiado tempo pela imitação vazia e retórica de estilos antigos. As recentes e ferozes controvérsias se desenrolaram livremente, mostrando o fermento de ideias que animam as novas fileiras dos arquitectos italianos em aberto contraste com aquelas zonas cinzentas dos conservadores que, por excesso de prudência e falta de coragem, gostariam de uma evolução lenta onde a necessidade pois a revolução se manifesta. O DUCE não hesitou em ficar ao lado dos jovens, mostrando mais uma vez como a nova Itália não tem medo de ousar, quando estes partem de uma consciência madura e se mantêm naquele sentido de medida e equilíbrio que é uma tradição constante de o espírito italiano.

O que há alguns anos parecia um sonho distante, a existência de uma arquitectura italiana moderna viva e renascida, é hoje uma realidade certa. Participa evidentemente no movimento global, que surgiu da utilização de novos métodos e novos materiais de construção, mas acentua cada vez mais as características da sua própria fisionomia, já não se adaptando à imitação escolástica dos estilos do passado, mas inspirando-se nos uma continuidade ideal de tradição que não deve e não pode ser esquecida.

Agora, em edifícios públicos, em bairros e casas residenciais, em fábricas industriais, em vilas e chalés, em aeroportos, estações, cidades universitárias, hospitais, estádios, ginásios, escolas, casas do Fasci e Balilla, a arquitectura italiana renovada afirma-se cada vez mais. frequentemente e em todos os lugares. O Estado acompanha esta revitalização, não só através dos órgãos próprios do Ministério das Obras Públicas e do Ministério da Educação Nacional, mas promovendo em grande medida os concursos regulamentados pelo Sindicato dos Arquitectos, para que os termos do edital e do os métodos de julgamento têm todas as garantias possíveis de seriedade e imparcialidade. Ou seja, da antiquíssima e muito saudável instituição italiana do concurso, que caiu em descrédito nos tempos da democracia eleitoral, surge um equilíbrio automático das diversas tendências trazidas para o julgamento do concurso público. Além disso, pelo facto de os nossos arquitectos trabalharem maioritariamente em cidades cujo carácter é a afirmação de uma longa tradição italiana, surge a necessidade de adaptar a arquitectura moderna a esse carácter, evocado naturalmente no espírito e não nas formas academicamente compreendidas.

Uma recente disposição tipicamente fascista estabeleceu que do montante total necessário para a construção de obras públicas uma percentagem será retirada para obras de decoração e mobiliário desse edifício específico, a fim de fornecer trabalho a escultores, pintores, designers de interiores, bem como como dá trabalho aos arquitetos. É o reconhecimento do princípio segundo o qual o Estado não considera a sua função em relação à arte esgotada apenas na promoção e regulação das exposições, mas pretende restabelecer em toda a sua eficácia o facto da encomenda das obras de arte, como bem como o de 'compra'. Também nisto o Estado fascista está ligado a uma longa, contínua e gloriosa tradição italiana. Nenhum país do mundo pode exhibir uma multidão tão nobre e impressionante de obras de arte criadas para a comunidade de cidadãos em edifícios públicos de todos os tipos, como a Itália. O Estado e a Igreja sempre usaram a arte como uma das manifestações mais elevadas e eficazes do seu poder e domínio para o benefício material e espiritual dos cidadãos e fiéis, a partir de quando a Mãe Roma plantou arcos e teatros honorários, basílicas e banhos, templos e estádios até as fronteiras extremas do Império e essas arquiteturas ele decorou com estátuas e afrescos, relevos e mosaicos.

Precisamente esta função pública da arte, tão típica da ininterrupta tradição italiana, fez com que a nossa arte nunca perdesse o seu conteúdo profundo de humanidade e a sua perfeita concordância com a vida, evitando cair no abstraccionismo e no bizantinismo de origem intelectual destinado ao gozo de um privilegiado. poucas ou naquelas manifestações de gosto corrente e vulgar que são incentivadas pelo mercantilismo privado. Preparar o regresso da arte a esta comunicação íntima e necessária com a comunidade de cidadãos é precisamente tarefa do Estado; e o fascismo seguiu esse caminho.

Por outro lado, as tendências actuais da arte italiana afirmam cada vez mais a necessidade dos artistas reagirem contra o tipo estrangeiro de impressionismo ao qual os artistas italianos do século XIX aderiram por razões semelhantes às que determinaram a adesão da vida política italiana à princípios de democracia e liberalismo originados da Revolução Francesa. E isto causou danos muito evidentes à Itália, tanto na arte como na política.

Hoje, porém, queremos, com determinação unânime, embora com liberdade de expressão dos vários temperamentos, reavaliar os elementos mais característicos da arte italiana de cada século: composição e ritmo, concretude formal e sentido espacial, adesão íntima à realidade e a necessidade de transfigurá-lo. Regressamos às antigas técnicas da pintura, do fresco ao mosaico, aos antigos temas da escultura, da estátua ao relevo, por uma necessidade íntima de restabelecer aquela unidade das artes, da arquitectura, da escultura e da pintura, que é a orgulho supremo da nossa tradição. Em suma, as necessidades ideais dos artistas, que na necessidade de reagir contra a arte do período imediatamente anterior encontram a própria razão para se reconhecerem em continuidade de espírito com os seus antepassados, coincidem com as necessidades reais da Nação que quer parecer renovado também através das obras públicas que cria. Os artistas pedem trabalho, não doações em pequena escala de subsídios ou compras; e o Estado lhes proporciona isso para o bem da comunidade, talvez abordando a imaturidade, as imperfeições, os inevitáveis e os erros humanos, pois sabe que com isso atua na vida dos artistas e, portanto, indiretamente, melhorando e disciplinando essa vida, na arte. Ao mesmo tempo, o Estado incentiva, com o seu próprio exemplo, organizações e cidadãos a recorrerem com confiança à arte, como uma das necessidades fundamentais da vida civil.

É inútil acrescentar que até agora nada de semelhante foi feito e está a ser feito no estrangeiro no domínio das relações entre o Estado e a arte, como demonstraram claramente as recentes conferências e congressos internacionais.

O fascismo também atuou em outro campo que tem estreitas ligações com a arte: o das indústrias artísticas e artesanais. Uma importante exposição milanesa, a Trienal de Arquitetura e Artes Decorativas, mostra periodicamente os progressos alcançados e as posições alcançadas.

Quando foi fundado o organismo nacional das pequenas indústrias e do artesanato, quando se estabeleceu a vasta e numerosa guilda de artesãos, foi o caos mais desesperador, pois era um mundo em que a desordem da iniciativa individual parecia fatal. Um quadro sindical, um sistema de ajudas, subsídios, incentivos, sugestões, exposições públicas e concursos, um trabalho paciente de disciplina e persuasão, transformaram a situação, superando inúmeras dificuldades causadas pelo período da crise económica.

No que diz respeito ao complexo problema, especialmente à arte, tem-se tentado restabelecer contactos entre os artistas, por um lado, e os artesãos e pequenos industriais, por outro. Muitas vezes, desenhos e maquetes que os artistas, na sequência de encomendas diretas ou concursos, desenvolveram tendo em conta as necessidades particulares de técnica e economia, ramificaram-se do centro para as pessoas isoladas que vivem longe do fervor da criação artística. A união estabelecida com sucesso na Trienal de Milão entre a arquitectura e as artes decorativas tem estimulado as indústrias e os artesãos a dar conta das necessidades das casas, do mobiliário aos tecidos, dos metais à cerâmica e ao vidro, procurando novos materiais ou novas utilizações de materiais antigos, obedecendo ao gosto pela simplificação das formas em obediência à arquitectura, procurando enobrecer a vertente comercial com a estética e contribuindo assim sobremaneira para uma efectiva melhoria do gosto. O próprio facto de um artesão da Sicília se sentir fraterno com o artesão do Véneto por laços corporativos contribui para a unificação e actualização do seu gosto, mantendo livres as suas características próprias e a capacidade individual de criação, a adesão às necessidades da região em que se encontra.

Num país como a Itália onde a variedade de hábitos, características locais, tradições é permanente há séculos, apesar da unidade geral que torna um produto italiano reconhecível de milhares de outros estrangeiros, o trabalho de coordenação e enquadramento de pequenas energias é particularmente delicado e difícil pelo risco de destruir aquela mesma variedade de unidade que é típica das manifestações artísticas e artesanais da nossa pátria. Portanto, devemos também confiar fortemente na reforma do ensino nas escolas de arte que já está madura, mesmo nos seus detalhes. Parte do princípio de uma elevação gradual da educação dos jovens do artesanato à arte, das pequenas às grandes criações, sem perder de vista nem a formação técnica geral e específica de cada arte, nem as necessidades superiores do espírito criativo. Ou seja, depois dos erros do ensino académico e depois dos desvios decorrentes do conceito de liberdade absoluta que tanto incentivou o amadorismo, voltamos àquela formação séria, severa e paciente dos jovens que foi, nos tempos mais gloriosos da arte italiana, a indicação de uma consciência artística madura que permitiu àqueles que não tiveram sucesso na arte recorrer à profissão e nela encontrar satisfação e sustento. Se pensarmos na falange de desajustados que saiu das Academias de Belas Artes, precisamente porque se afirmavam incubadoras de génios e não consideravam que os jovens que formavam não se tornariam como tais e, portanto, não saberiam como ganhar a vida, temos a

Nestas páginas destinadas aos jovens que pretendem dedicar-se à vida política, não falamos especificamente desta ou daquela tendência artística. Num estado saudável e bem constituído, as diversas tendências não importam; a soma das obras realizadas conta por interpretarem os vários aspectos e as diversas aspirações da vida da Nação, as individualidades dos excelentes artistas contam por serem expressões típicas e inequívocas da natureza da linhagem.

Operando com circunspecção mas com determinação, colocando os artistas nos sindicatos, regulamentando as exposições, incentivando as obras públicas com a participação dos artistas, reorganizando o artesanato, zelando pela educação nas escolas de arte, criando sobretudo aquele ideal e aquele clima espiritual que é o pressuposto de cada nascimento ou renascimento da arte, o fascismo cumpriu e continua a cumprir a sua tarefa. Tudo isso continuará sendo realizado, integrado, aperfeiçoado, assim como se trabalha incansavelmente o solo bom que deve produzir flores e frutos em abundância.

IV. A IMPRENSA

A imprensa periódica – no Regime Fascista – é um meio do Estado. Não é um poder autónomo, que também pode ser exercido fora do Estado ou contra ele: é um serviço essencial da vida moderna que contribui para os propósitos do Estado.

Na Itália, não temos uma imprensa estatal. O periódico (jornal ou revista) é um órgão de plena responsabilidade, que atua em harmonia com a doutrina e os interesses do Estado.

A lei fascista, ao regulamentar a imprensa periódica, criou aquela liberdade efectiva de imprensa (a única possível), que consiste em libertar a imprensa da sujeição a interesses particulares.

Em Itália a imprensa é perfeitamente livre, porque não pode ser um instrumento dos interesses de um particular, de uma empresa ou de um grupo financeiro. Nenhuma outra concepção de liberdade de imprensa é admissível. A devoção da imprensa ao Estado não pode ser considerada um atentado à liberdade, porque corresponde a um dever geral e indiscutível e a um interesse colectivo igualmente absoluto.

O critério da liberdade em relação à imprensa, como aliás em relação a qualquer trabalho ou acção, foi identificado pelo regime fascista com o critério da responsabilidade.

Na verdade, não existe censura preventiva, mas a lei prevê e pune com intervenções policiais ou judiciais, todas aquelas manifestações jornalísticas que possam, de qualquer forma e em qualquer medida, prejudicar moral ou materialmente os costumes e os interesses e fins nacionais do Estado.

Para que este critério de responsabilidade, que esteve na base da função jornalística na Itália fascista, fosse especificado no sentido jurídico, o Regime regulamentou a profissão de jornalista através da criação do registo profissional.

Na verdade, era completamente incompreensível que a inscrição num registo fosse exigida a todos os freelancers (médico, advogado, engenheiro, contabilista, etc.), e não a quem tem nas mãos uma das ferramentas mais delicadas da vida social.

A inscrição no registo é uma garantia de moralidade e, portanto, constitui a base do decoro da profissão jornalística. Ninguém na Itália pode exercer esta profissão se não estiver registado. Para o registo são exigidos certificados que comprovem a plena integridade moral e política e o nível intelectual suficiente do jornalista, que, no início da profissão (e durante os 18 meses seguintes) esteja registado com o título de “praticante”. Jornalista profissional é apenas aquele que exerce exclusivamente a profissão, ganhando a vida com ela. Numa lista especial são inscritos os publicitários, ou seja, as pessoas que, apesar de exercerem uma actividade jornalística de alguma importância, não fazem dela a sua profissão exclusiva. Deve-se notar aqui que a proteção moral e financeira do jornalista italiano, no campo sindical, é tal que não existe em nenhum outro país. A Itália também detém o recorde de segurança social para jornalistas.

O registo profissional é uma das bases do critério de responsabilidade que o Regime estabeleceu para salvaguardar a função da imprensa. A outra base é a instituição jurídica da “gestão”.

Qualquer publicação periódica deverá ser previamente autorizada pela autoridade política. Todo jornal ou revista deve ter um “gestor responsável”, reconhecido pela autoridade judiciária.

Antes da legislação fascista, o gestor responsável era um “espantalho”, uma figura de proa, um expediente para efetivamente fugir da responsabilidade legal por parte dos proprietários, inspiradores, diretores e editores de um periódico. A questão, embora tão grave, foi regulamentada (como toda a posição jurídica da imprensa) por um antigo édito piemontês de 1848.

A gestão era reconhecida, com claro escárnio da lei, a qualquer pessoa, substancialmente alheia à atividade moral e política do periódico: muitas vezes a um jornalista varejista, que, legalmente, era chamado a responder, ainda que judicialmente, por qualquer crime cometidos pelo órgão que representou contra a empresa, e de qualquer infracção privada.

A lei fascista eliminou esta obscuridade, prescrevendo que o diretor ou um dos principais editores deveria ser o responsável pelo periódico.

O fascismo moralizou, portanto, a imprensa, dando-lhe total independência de interesses particulares, ao mesmo tempo que lhe atribuiu uma responsabilidade específica.

Não é necessário recordar que nos países onde a liberdade de imprensa ainda é entendida como mercado livre e acumulação de órgãos de opinião, assistimos às mais surpreendentes reviravoltas dos próprios órgãos, cuja propriedade passa, como a de qualquer objecto, a seguir manipulações políticas ou transações comerciais, que muitas vezes são tudo menos honestas e legítimas.

Mas a moralização da imprensa levada a cabo em Itália pelo fascismo não se limitou a impedir o jogo de interesses e influências particulares.

O Regime conferiu à imprensa italiana um padrão de dignidade superior. As chamadas “notícias criminais”, que se espalham por páginas e páginas mesmo em jornais considerados sérios e de autoridade, foram forçadas dentro dos limites certos. O “escândalo” que ainda hoje é o principal recurso de muitos jornais estrangeiros; o crime e a aberração já não têm uma ferramenta publicitária compatível na imprensa italiana. Até as notícias judiciais foram reduzidas a um boletim informativo sucinto. Tudo o que é insalubre, mórbido, imoral; tudo o que for capaz de difundir exemplos repreensíveis e sugestões prejudiciais está excluído da imprensa italiana.

Unificada por uma única fé e por uma disciplina, que nada mais é do que a constante lembrança da função natural do jornalismo, a nossa imprensa também se distanciou daquelas controvérsias personalistas que, se pudessem entreter um determinado público, certamente não contribuíram para a seriedade e compostura jornalística, e representaram, em todo o caso, uma dispersão de energias e, ao mesmo tempo, um motivo de desorientação.

Assim como as “notícias do crime” foram substituídas pelas notícias das obras públicas, das grandes manifestações coletivas, da assistência social; assim a polémica foi substituída pela exposição dos grandes problemas da vida, captados em seus aspectos característicos: trabalho, ciência, ética, luta, conquista.

O Regime, aliás, com as suas transformações fundamentais na ordem moral, política e económica; com os seus grandiosos empreendimentos de renovação e fortalecimento nacional, deu e está dando à imprensa um alimento poderoso.

O novo ritmo, o novo fervor, o rápido progresso a que a Revolução fascista trouxe o país, da educação ao desporto, da arte aos costumes, das armas à agricultura, à indústria, são as fontes a partir das quais o jornalismo italiano retrata o seu tom dinâmico.

A vida moderna impõe ao jornalismo características de rapidez e síntese. Poderíamos acreditar que estas características são naturais na imprensa periódica; mas o exemplo dos jornais tardios e prolixos do passado (mesmo de um passado recente que não desapareceu por toda parte) prova-nos que não é precisamente esse o caso.

A evolução dos meios de comunicação corresponde à evolução do jornalismo, precede-o, aliás, anuncia-o e determina-o. Mas este desenvolvimento técnico corresponde também ao desenvolvimento espiritual. Uma tendência muito acentuada no jornalismo de alguns países estrangeiros leva a diferenciar e separar o jornal de notícias do jornal de opinião: no entanto, é uma separação antinatural e, em qualquer caso, inaceitável na Itália fascista. O jornal fascista considera a informação não como um fim, mas como um meio para nutrir, desenvolver e moldar as consciências.

O jornal fascista sempre tem uma base de informações. Disto deriva também o desenvolvimento particular que a nossa imprensa diária dá aos serviços estrangeiros. No entanto, estes eram proporcionais aos serviços internos. Por mais que possamos e devamos nos interessar pelas coisas estrangeiras, devemos dar o primeiro lugar às nossas. Na verdade, uma das funções substanciais da imprensa periódica, no regime fascista, era a ilustração e valorização das atividades nacionais.

Entre as muitas tarefas difíceis do jornal moderno, a primeira é, sem dúvida, a de apoiar a consciência da Nação através do exame diário dos factos que lhe dizem respeito ou que lhe possam interessar. Contudo, o jornal fascista não descarta a curiosidade e o desejo recreativo do leitor, mas, ao satisfazê-los, mantém uma medida, um equilíbrio e tenta dar um rumo.

O jornal é a ferramenta ideal para transformar a curiosidade em meio de conhecimento, mas não deve se prestar a curiosidades fúteis e mórbidas.

O estilo fascista trouxe sua agilidade e sobriedade também para o campo jornalístico. A mesma contribuição da literatura para o jornalismo (terceiras páginas) deve ser entendida como cooperação com o objetivo educativo geral que o jornal deve propor, tanto com a informação como com o debate de ideias.

É fácil compreender que sem uma disciplina colectiva o jornalismo de um país, como um todo, não poderia permanecer neste caminho e neste nível.

A disciplina, tal como foi implementada, no que diz respeito à imprensa, pelo regime fascista, não só garante a independência do jornalismo de qualquer paixão, pressão, interesse de natureza particular, mas confere ao próprio jornalismo uma nova dignidade, investindo-o de alguma das tarefas superiores que o Estado ético desempenha dentro da nação.

Na verdade, é esta disciplina colectiva que permite ao jornalismo italiano interpretar o espírito nacional, e que lhe dá a honra de o orientar para os seus justos objectivos, assiduamente esclarecidos.

Podemos facilmente encontrar prova desta variedade no que acontece naqueles países onde o Estado, em vez de inserir a imprensa no plano geral da sua doutrina e da sua acção, a deixa à mercê da especulação privada.

Ou mesmo governos que se sucedem, através do jogo parlamentar, e que, enquanto estão vivos, assumem determinados órgãos com influências e intervenções financeiras diversas (fundos secretos), que por isso mudam de opinião em função dos acontecimentos ministeriais.

Na ausência de um enquadramento, de uma disciplina, todos os desvios são possíveis e todo o tráfico é praticamente permitido ou tolerado. A própria contenção da lei, para reprimir excessos e abusos, revela-se, na maioria dos casos, tardia e ineficaz; o escândalo de corrupção jornalística está na ordem do dia.

A disciplina da imprensa evita a corrupção. O jornal escravizado, o jornalista “pago” desaparecem. A função jornalística é trazida de volta para um ambiente de pureza.

O eixo desta disciplina - e ao mesmo tempo fonte de informação - é, em Itália, o Ministério da Imprensa e Propaganda, que coordena e controla, no interesse do Estado, um conjunto de atividades sociais estreitamente interligadas, tais como a imprensa periódica, a produção de livros, o teatro, o cinema, a rádio, o turismo.

O Ministério da Imprensa e Propaganda é uma das criações mais importantes do Regime. Dá forma prática e contínua à intervenção do Estado num sector vasto e muito delicado da vida colectiva. Ao harmonizar múltiplas actividades similares e cooperantes, o Ministério da Imprensa e Propaganda cria uma poderosa concentração de energia e dá uma norma segura às relações mútuas entre todas estas actividades, garantindo o seu desenvolvimento, nos moldes gerais dos princípios e interesses do Estado fascista.

Este jornal, fundado por Benito MUSSOLINI em dezembro de 1914 para esclarecer a consciência da nação e levá-la a conceber a guerra como o único meio de agarrar o destino e abrir um futuro digno para a Itália, deve ser considerado o fulcro do novo jornalismo Italiano.

O povo italiano assumiu o carácter de instituição nacional e de importância histórica. A sua própria existência demonstra o grande lugar que a imprensa teve, e atualmente ocupa, na revolução fascista.

Durante o que poderia ser chamado de período esquadrista da Revolução (Março de 1919 - Outubro de 1922), o Povo da Itália deu a palavra de ordem ao movimento destinado a transformar profundamente o nosso país.

Alguns outros órgãos tinham um carácter completamente fascista, enquanto a maioria da imprensa burguesa de base industrial limitava-se a observar os acontecimentos com prudência, ou a jogar jogos de equilíbrio, ou a ir imediatamente contra o fascismo.

No entanto, mesmo nesse período, o Fasci criou alguns pequenos jornais de circulação local: folhas de batalha com uma vida curta e impetuosa, nas quais treinaram alguns dos bons jornalistas que emergiram da Revolução.

Após a Marcha sobre Roma, alguns órgãos de imprensa, já indiferentes ou hostis, aderiram ao Regime ou foram fascistizados; outros, com maior ou menor sorte, surgiram.

Mas a crise decisiva a partir da qual começou a estrutura definitiva da imprensa fascista ocorreu no período que, em termos gerais, decorreu de Junho de 1924 a Janeiro de 1925: o famoso período de clamores e escândalos, em que as forças subversivas e, em conjunto, os velhos os partidos parlamentares dispararam os seus últimos cartuchos antes de sucumbirem e desaparecerem para sempre.

Superada a crise, o jornalismo italiano ganhou nova vida a partir da própria disciplina que lhe foi legalmente dada pelo Regime.

Em torno dos jornais antigos, resgatados pela Revolução vitoriosa, e de alguns jornais novos que surgiram em momentos de luta, estabeleceram-se alguns semanários provinciais, que merecem crédito pela sua grande fé e, muitas vezes, por um estilo robusto, genuíno e reflexivo. . o entusiasmo revolucionário das massas fascistas, com os olhos fixos em Roma, com a alma pronta para todas as ordens do Líder.

Esta imprensa periódica foi também um campo de formação de jovens, a quem o Regime abriu em grande parte as portas do jornalismo com toda uma série de disposições e ajudas práticas, bem como com a iniciação cultural (cátedras universitárias de jornalismo, escola de jornalismo, exercícios estudantis de jornalismo , etc.).

Outro sector importante da imprensa fascista é o das revistas, algumas das quais são verdadeiramente autorizadas e eficazes para efeitos de formação do clima revolucionário, do desenvolvimento do pensamento fascista e da acção cultural, ou mais propriamente educativa, conduzida pelo Regime. Sabe-se que a primeira das revistas fascistas, Gerarchia, foi fundada por Benito MUSSOLINI como subsidiária do Povo da Itália. Para compreender a renovação jornalística em Itália, é preciso também ter em mente um ramo especial da imprensa nascido do sindicalismo fascista e, portanto, do corporativismo, para o tratamento dos problemas doutrinares e práticos da nova ordem económico-social e para a revisão das diversas e múltiplas actividades neste domínio, em que se concretiza um dos maiores postulados da Revolução fascista.

Hoje o jornalismo italiano, que se insere no quadro da Revolução, dispõe de um equipamento moderno, que lhe permite corresponder aos objectivos gerais da imprensa periódica e aos objectivos especiais da acção revolucionária.

Em grande parte integrado por serviços de rádio, este instrumento de informação, formação e propaganda contribui para esclarecer a fisionomia da Itália fascista.

Devido ao seu carácter sintético, o jornalismo italiano visa a substância das coisas. Tendo fontes de informação absolutamente legítimas, tem uma seriedade e coerência que, em muitos casos, falta ao jornalismo estrangeiro.

A sua independência absoluta preserva-o - vale a pena repetir - de todos aqueles desvios que são tão fáceis de testemunhar fora de Itália. É feito para o povo e para o Estado: por esta combinação indissolúvel. Isto lhe permite concentrar todo o seu poder num campo de ação digno e concreto. Não caça indiscrições, não procura a “reviravolta”, está astronomicamente longe da “imprensa amarela” que continua a ter sucesso, especulando sobre instintos inferiores e sobre camadas profundas de ignorância, fora da Itália.

No pensamento e na prática fascistas, a imprensa, ao mesmo tempo que cumpre a sua clássica tarefa de notícia, é um instrumento de educação civil; e nele se reflete a necessidade de espiritualidade inerente ao carácter nacional. Na verdade, a imprensa italiana dá um lugar de destaque às atividades culturais e aos problemas morais. O seu grande interesse pelo desporto enquadra-se também num campo principal da informação moderna, bem como nos interesses da educação física, indissociável do sistema educativo fundado e desenvolvido pelo Fascismo.

As notícias, no novo estilo dado pelo Regime ao jornalismo italiano, tornam-se curtas, claras, cheias de substância. A investigação dos factos é feita com o compromisso da clareza, que negligencia os detalhes insignificantes.

Todos os temas oferecidos pelo cotidiano se beneficiam dessa concisão, que também permite que as discussões sejam multiplicadas e variadas. As chamadas “colunas fixas” (economia, arte, divulgação científica, etc.) adquirem, na brevidade, maior vivacidade e evidência. O jornal fascista não é discursivo, é incisivo.

Por todas as suas características peculiares, exige um preparo sério de quem nele desempenha qualquer função. Improvisadores, amadores, não podem e não devem encontrar terreno na imprensa fascista, que oferece um campo de testes superior para as energias do intelecto e do sentimento.

Esta imprensa primorosamente política, mas também – e por isso mesmo – primorosamente social, permite a explicação de qualquer aptidão para o artista de todas as artes, bem como para o técnico de todos os ramos, tanto para o homem de letras como para o cientista. Precisamente porque a profissão jornalística foi claramente delimitada, diferenciada, protegida, a imprensa italiana está aberta às mais variadas expressões de temperamento e gosto, inteligência e competência.

A “profissão”, no seu pior sentido, desaparece. O sindicalismo fascista, ao organizar também o sector jornalístico, protege-o (dando-lhe a base moral e jurídica do profissionalismo) da invasão de elementos estrangeiros, mas ao mesmo tempo - ao eliminar a possibilidade de interferência heterogénea - acentua a selecção e graduação de valores, estimulada pelo intenso dinamismo que se desenvolve em torno do jornal e do qual recebe reflexão, na variedade de colaborações ocasionais ou sistemáticas.

Uma das maiores provas do sindicalismo fascista é a da classificação das profissões liberais já considerada impossível.

Hoje, os sindicatos de imprensa são algo melhor do que as associações de defesa dos interesses colectivos. O sindicato da imprensa realiza plenamente o carácter do sindicalismo fascista, que é, antes de mais nada, representação moral; e de facto expressa a coesão do jornalismo italiano, não no seu próprio interesse, mas numa ideia, numa fé, num interesse nacional.

A imprensa, em Itália, é opinião, porque exprime a perfeita sintonia da consciência nacional com o Regime. É também – como é todo o Fascismo – “milícia civil ao serviço da Revolução”.

O jornalismo em Itália nasceu, devido a circunstâncias políticas, económicas e até geográficas, bastante tarde, pelo menos na sua vertente moderna. Após o Risorgimento, foi inevitavelmente submetido à influência de modelos estrangeiros. Geralmente, o seu horizonte político limitava-se à esfera eleitoral e parlamentar, embora houvesse nobres exceções características.

Refletia também o regionalismo, que não podia desaparecer, quando a unidade, alcançada em massa no terreno político, ainda estava por alcançar no mundo do espírito.

Esta tendência dificultou e atrasou o desenvolvimento de grandes organizações jornalísticas com difusão e ressonância nacional.

O jornal local multiplicou-se incessantemente, ajudando a manter a massa da população dividida e desorientada.

O fascismo viu-se confrontado com esta situação quando empreendeu a sua batalha e quando, tendo-se tornado regime, começou a reformar a imprensa. Atualmente ainda existem jornais locais, mas o jornal do Tizio ou do Caio não existe mais.

Voltando e reflectindo sobre este facto, podemos medir a magnitude da evolução conseguida, no Fascismo e para o Fascismo, pela imprensa italiana.

Deste facto resultou uma verdadeira regeneração do jornalismo nacional. Desaparecido o “emprego”, a verdadeira liberdade foi recuperada, a imprensa também retomou a sua “missão”. A palavra usada demais expressa a realidade de hoje.

Esta missão é igualmente difícil e elevada. Mas o fascismo oferece-lhe um clima e um terreno mais favoráveis do que nunca. Os ideais revolucionários, as obras da Revolução são o ambiente e o horizonte em que a imprensa italiana é chamada a viver e a cobrir novas etapas do seu aperfeiçoamento.

O tom de nobreza, lealdade, força dada pelo Fascismo à vida da nação; a grandeza dos acontecimentos determinados pelo Regime são o viático da imprensa italiana, mostram-lhe o caminho, impulsionam-na a difundir ideias, visões, ensinamentos, em harmonia com a força de impulso que a Revolução fascista deu ao nosso povo.

O carácter missionário da imprensa só pode revelar-se, manifestar-se plenamente - para além de toda a ilusão e charlatanismo demagógico - num país onde haja um impulso semelhante, baseado numa disciplina interior, numa ordem eficaz.

Este personagem é o único que deve ser questionado à imprensa, mesmo no seu lado puramente informativo; e é a partir dela que se pode julgar se a própria função da imprensa responde verdadeiramente a um princípio de utilidade e de bem social.

V.
TEATRO, CINEMA E RÁDIO

O teatro, entendido no seu sentido mais genérico de “espetáculo”, é um dos fenômenos mais constantes e importantes da vida social. Acompanha a evolução dos povos desde as formas de civilização mais atrasadas até às mais avançadas, em todo o lado e sempre presente como expressão viva dos conceitos, gostos e aspirações das comunidades.

Entre os gregos, o teatro traduziu o sentimento religioso, a concepção heróica e estética da vida, o sentido crítico e irónico de alguns aspectos da sociedade, tornando-se num formidável instrumento de propaganda civil e de coesão nacional. Entre os romanos, embora assumindo uma importância muito menor, o teatro também poderia ser um intérprete da forma mais elevada de filosofia que existia antes do cristianismo: o estoicismo. Avançando no tempo, vemos os povos medievais criarem espontaneamente representações ingênuas dos mistérios, nas quais, com as cores e os acentos de uma imaginação comovente, as histórias do Senhor e dos santos são objetivadas. Nos tempos mais recentes, o teatro expressa por sua vez a sugestão dos exemplos clássicos, o sentimento musical, a alegria e a frivolidade de certas camadas sociais, a tentativa de acesso a uma esfera superior da poesia, o amor à liberdade e à pátria. Mesmo limitando-nos a considerar apenas os acontecimentos do nosso país, quem não se lembra, por exemplo, da influência que os dramas de Alfieri, Niccolini, Manzoni e as óperas de Verdi tiveram no desenvolvimento do sentimento nacional?

Hoje, a tecnologia adicionou outras formas de entretenimento e entretenimento ao teatro tradicional, como o cinema e a radiotelefonia; e embora alguns supusessem que estas novas formas suprimiriam as antigas, a experiência mostrou, em vez disso, que todas elas podem coexistir, porque respondem a diferentes necessidades práticas e estéticas. O único resultado real que foi alcançado é este: que hoje todos os cidadãos de uma mesma nação, mesmo aqueles que vivem nas zonas rurais mais distantes, sintam que participam numa vida social comum, e ninguém pode agora escapar à influência das ideias e dos exemplos propagados pelos diversos tipos de entretenimento. O teatro, o teatro antigo e tradicional, ainda mantém o seu prestígio e a sua influência, mesmo política, sobre as multidões: bastaria lembrar, por exemplo, que em tempos muito próximos de nós, numa cidade além dos Alpes, Coriolano de Shakespeare tornou-se a bandeira em torno da qual se centrou um vasto movimento popular. Equivale a dizer que o Estado fascista não pode ignorar um fenómeno que tem tanta importância para a evolução dos costumes, das ideias e das aspirações de um povo. Esses poderosos meios de educação e propaganda não podem ser deixados descontrolados nas mãos de grupos específicos; mesmo o espectáculo deve dobrar-se às necessidades de carácter geral, propondo objectivos que se harmonizem com os, superiores, do Estado fascista. Além disso, este interesse do Estado não impede o caminho para iniciativas individuais, indispensáveis para o florescimento da arte, aliás, muitas vezes, assume a forma de ajuda e encorajamento. Assim, logicamente, passamos a considerar também o aspecto económico do problema do entretenimento, que não deixa de ter peso na vida de uma nação. Como o Fascismo inseriu o mundo do entretenimento na organização sindical e empresarial, adoptando disposições para os trabalhadores deste ramo semelhantes às que vigoram noutros campos, será melhor visto mais tarde. Aqui é importante salientar que o fascismo não se satisfaz com adaptações convenientes e artificiais, mas pretendia resolver o problema na sua totalidade.

Todos se lembram que na Itália, especialmente no pós-guerra, corriam desenfreadas as comédias e outros espetáculos de origem estrangeira, muitas vezes imitados também por nós, que não conhecíamos outro conteúdo senão o pequeno mundo de pessoas pomposas e medíocres que prolongam a sua lamentável existência entre as salas de estar e tabarini. Este mundo é estranho ao autêntico povo italiano, o dos campos e das oficinas, das empresas e dos

laboratórios, para cujo progresso o fascismo se esforça com todas as suas forças. Portanto o teatro fascista, como disse o DUCE, deve ser um teatro de “massas”. Esta palavra tem dado origem a discussões e polémicas, nas quais não vale a pena entrar. É certo, porém, que o significado fundamental da expressão “teatro de massa” é válido como uma direção artística que aborda os sentimentos mais elementares, profundos e nobres da alma humana, tornando-se imediatamente compreensível para as multidões; no entanto, isso não significa que o mesmo conceito não pertença à política, actualmente em pleno desenvolvimento, que tende a tornar os teatros acessíveis a um grande número de pessoas, tanto em simultâneo com a construção de vastos espaços como gradualmente através da redução de preços.

É portanto claro o que o fascismo espera do seu teatro: tendo quebrado o encanto do mundo pequeno-burguês, que parecia o tema obrigatório dos dramaturgos modernos, o teatro fascista deve trazer ao palco acções e paixões elevadas e viris, capazes de abalar profundamente o alma das multidões, despertando as suas melhores vozes. A fé, a paixão patriótica, as conquistas do trabalho, o poema do sacrifício e todas as outras qualidades e idealidades humanas que o fascismo celebra na sua doutrina, e melhor ainda no seu trabalho diário, são alimento digno da arte plenamente fascista. Não diferente é a inspiração que tornou grandes as peças de Sófocles, Sêneca, Shakespeare, Corneille, Alfieri, que sobreviveram aos séculos porque elementos contingentes não formaram o conteúdo de sua arte, mas apenas a oportunidade de atingir as alturas do pensamento e da poesia .

O fascismo rejeita, como não próprio, como incompatível com as necessidades de uma verdadeira arte e como prejudicial ao gosto do povo italiano, todas as tentativas de lançar um teatro com um ambiente limitado, preocupado apenas em descrever com maior ou menos complacência o pouco fatos de uma sociedade medíocre, ou analisar as involuções cerebrais de algum louco. A superficialidade, o cerebralismo e o consequente cepticismo são aqueles defeitos que a revolução fascista já suprimiu há algum tempo na vida política e que já não são toleráveis nem no domínio da arte, onde deve entrar o mesmo sopro poderoso que renovou a vida nacional.

O nosso teatro, que decaiu por falta de uma concepção superior de vida e de uma fé nacional forte, encontra agora o terreno certo para preparar o seu renascimento; o teatro, assim como o cinema e a rádio, podem e devem ascender às esferas superiores da arte, distinguidas pelo selo inequívoco da sua italianidade.

O primeiro passo para dar uma unidade económica e espiritual ao mundo do teatro foi iniciado pelo Fascismo com a criação da Corporação Teatral, à qual pertencem duas Federações. A evolução subsequente do problema tornou então necessária a fundação de outro órgão: a Inspeção do Teatro (1935), que funciona no âmbito do Ministério da Imprensa e Propaganda.

Antes do ano XIII (1935) o Regime não intervinha nas iniciativas artísticas privadas, salvo em casos muito excepcionais, com ajudas individuais. Com a Inspeção, o teatro é pela primeira vez considerado como corpus artístico, alma e técnica, substância e forma. Prosseguimos para restaurá-lo na sua totalidade, com uma série de medidas para as quais a arte, a educação, a economia nada mais são do que aspectos inatos e indissociáveis de um mesmo espírito.

Listaremos aqui as medidas de forma esquemática, pois muitas vezes ainda estão por implementar e só podem ser determinadas em termos gerais.

1. - É abolida qualquer iniciativa de mediação pessoal para aquisição de artistas e abolida a confiança das comédias estrangeiras. A Inspecção criou gabinetes especiais que regulam tanto a introdução de empregos estrangeiros como a sua distribuição pelas empresas, cuja formação a própria Inspecção preside e para a qual contribui financeiramente.

2. - A Inspecção regula o percurso das companhias (prosa e operetas) pelas diversas praças, criando ritmos proporcionais aos recursos locais e evitando concorrência e dispersões. A medida que coroará as disposições neste domínio será o resgate de todos os teatros municipais de Itália, que o Regime está a realizar para enorme alívio de todas as companhias, dificultadas na sua circulação por taxas antigas, muitas vezes exorbitantes.

3. - Estão previstos três teatros estaduais de prosa, estáveis, cujas companhias ainda não foram constituídas. A título experimental, a Inspetoria criou uma Companhia de grandes espetáculos, que estreou com uma programação de grandes novidades no Lirico de Milão.

4. - É criado o “Sábado Teatral”, uma das mais modernas instituições totalmente italianas. Isto permite aos trabalhadores e pequenos empregados, para quem os preços dos grandes espetáculos eram algo proibitivos, o acesso digno aos mais famosos teatros de música e teatro. Com preços mínimos (1 ou 2 ou 3 ou 4 liras no máximo) os trabalhadores e pequenos empregados têm acesso a cadeiras e poltronas e a camarotes de teatro que sempre permaneceram inacessíveis aos humildes. Esta instituição foi criada em convênio com a Opera Nazionale del Dopolavoro, já merecedora da vida teatral italiana pela instituição do Carro di Tespi, da prosa e da ópera.

5. - Pelo Ministério da Educação Nacional, a Academia “Eleonora Duse” foi reorganizada de raiz, dotando-a de salas amplas e professores especializados. É uma escola integral de teatro (direção, maquiagem, atuação, etc.).

6. - Por iniciativa da Inspecção, foi também constituída uma Companhia Jovem, que tem por missão apresentar apenas trabalhos de jovens.

Nas iniciativas juvenis dos Littoriali, o Regime interveio com fervoroso encorajamento. Como se sabe, o G.U.F. de Florença destacou-se neste campo pelo seu admirável entusiasmo. Foi o G. U. F. quem criou um verdadeiro Teatro Experimental, que alcançou fama nacional com a representação de sete ou oito coisas muito notáveis.

O regime fascista não quis, como aconteceu noutros lugares, fazer do cinema uma indústria e um monopólio estatal. Ele preferiu deixar isso para a indústria privada, dando à produção uma unidade forte e uma orientação segura.

Para o efeito, estabeleceu, com o decreto-lei de 28 de setembro de 1934-XII, n. 1566, a Direcção Geral de Cinematografia do Ministério da Imprensa e Propaganda. Para promover a produção nacional, a gestão foi logo dotada de um mecanismo financeiro original que merece ser visto com precisão.

A concessão de adiantamentos a favor da produção nacional foi decidida em Conselho de Ministros de 31 de Março de 1935-XIII; o decreto apareceu no Diário Oficial de 8 de julho de 1935-XIII (lei nº 1.143). De acordo com este decreto, o Ministério da Imprensa e Propaganda fica autorizado a conceder adiantamentos à produção de filmes cinematográficos nacionais aos industriais cinematográficos que os solicitem. Para o efeito foi criado um fundo especial no Ministério das Finanças, no valor de 10.000.000 liras por ano, durante 5 exercícios financeiros a partir do exercício financeiro de 1935-36. No Ministério estão criadas uma “Secção de Crédito Cinematográfico” e uma Comissão que decide sobre a concessão. A concessão está

sujeita à aprovação (pela Direção Geral de Cinematografia) do tema, do argumento, do plano financeiro e do plano de produção, bem como da verificação da idoneidade financeira e técnica do requerente. O adiantamento não pode exceder o valor de um terço das despesas diretamente inerentes à produção do filme: e é pago gradualmente, com base na necessidade, depois de o produtor ter demonstrado que pagou de forma independente a parte das despesas que deve permanecer a seu cargo. Os valores recebidos com o aluguer, bem como as quotas realizadas com a exploração do filme no estrangeiro, são primeiramente doados ao produtor até à reintegração total da parte das despesas por ele incorridas e posteriormente ao Estado até ao reembolso integral do seu avanço. Caso o Estado não obtenha a recuperação integral do seu adiantamento, a diferença não reembolsada será descontada do valor arrecadado com outros filmes fabricados pela mesma produtora, com os benefícios previstos no decreto. (O regulamento relativo à implementação deste decreto foi publicado no Diário da República de 30 de Setembro de 1935- XIII; decreto ministerial, com o número 3362).

Dos 10 milhões anuais assim atribuídos ao financiamento da produção cinematográfica nacional, 6 são distribuídos anualmente pelo Ministério da Imprensa e Propaganda, através da Direção Geral de Cinematografia, e 4 constituem metade do fundo de crédito bancário acima mencionado. Nos empréstimos concedidos através da “Secção de Crédito Cinematográfico” do Ministério da Imprensa e Propaganda, que assumem a forma de adiantamentos, o Estado não cobra juros nem benefícios de qualquer espécie.

Para aumentar ainda mais a disponibilidade para os industriais, foi então organizado um empréstimo bancário. Com o decreto de 14 de novembro de 1935-XIV, n. 2504, é criada na Banca Nazionale del Lavoro uma secção autónoma de crédito cinematográfico (que já estava prevista no anterior decreto sobre adiantamentos). Esta Secção constitui-se como uma entidade moral, com património próprio e gestão distinta da Banca Nazionale del Lavoro, e está sujeita à supervisão do Ministério das Finanças, em concertação com o Ministério da Imprensa e Propaganda. A Secção concede crédito ao filme na forma de empréstimo, não superior a 60% do custo total de produção do filme. O empréstimo é concedido apenas aos filmes que tenham recebido autorização prévia do Ministério da Imprensa e Propaganda, através dos serviços competentes da Direção Geral de Cinematografia. Caso o requerente tenha obtido adiantamentos para a produção do mesmo filme nos termos do decreto anteriormente indicado, junto da Secção de Crédito Cinematográfico do Ministério da Imprensa, o valor do empréstimo concedido pela Secção de Crédito Bancário deverá ser reduzido no valor correspondente a este avançar. O fundo de dotação é composto por uma participação do Estado de 20.000.000 euros a retirar em parcelas anuais de 4 milhões dos fundos estabelecidos pelo decreto anterior, e uma contribuição de 20.000.000 euros da Banca Nazionale del Lavoro, a pagar em duas parcelas anuais. O fundo assim constituído num total de 40.000.000 de liras, pode ser aumentado com contribuições de outras instituições, não inferiores a 1.000.000 de liras. O lucro líquido da Secção, deduzido de uma parcela não inferior a 20% a atribuir à reserva, será repartido entre o Estado, o Banco e quaisquer outros participantes. A parte dos lucros devida ao Estado será doada para aumentar a reserva. (O decreto relativo à criação desta Secção de Crédito Bancário foi publicado no Diário da República de 22 de Fevereiro de 1936-XIV).

Os empréstimos da Secção de Crédito Bancário são concedidos a uma taxa de juro específica ainda não fixada pelo Conselho de Administração da própria Secção. Este interesse será, no entanto, de natureza favorável e extremamente moderado.

Finalmente, a produção nacional é incentivada por prêmios atraentes. Com o decreto de 5 de outubro de 1933, n. 1.414 (publicado no Diário Oficial de 11 de novembro de 1933-XII) parcialmente modificado pelo decreto de 20 de julho de 1934, n. 1301 (publicado no Diário da República de 16 de agosto de 1934-XII), o Ministério das Finanças, a pedido do Ministério da Imprensa e Propaganda, atribui anualmente uma quantia de L. 2.000.000, retirada do produto da dobragem de filmes fiscais estrangeiros, fixado em 30.000 libras por filme. Esta verba destina-se ao pagamento de prêmios aos filmes de produção nacional, exibidos nas salas de cinema do Reino no período compreendido entre 1 de julho e 30 de junho, correspondente ao período do Orçamento do Estado, que apresentem méritos de dignidade artística e de execução técnica. Para serem reconhecidos como nacionais, os filmes devem atender aos seguintes requisitos: a) a matéria deve ser de autor italiano ou reduzida ou adaptada por autores italianos; 6) a maioria do pessoal artístico e executivo deve ser italiano; e) os interiores e exteriores (salvo exceções muito particulares) devem ter sido filmados na Itália. A atribuição dos prêmios é feita por uma Comissão designada por decreto do Ministro da Imprensa e Propaganda e presidida pelo Diretor Geral de Cinematografia. A atribuição do montante a atribuir a prêmio para cada filme é feita pelo Ministério da Imprensa e Propaganda, ouvido o parecer da Comissão.

Com os mesmos decretos legais indicados acima, fica estabelecido que os produtores de filmes nacionais que realizam ou realizaram adaptações adicionais em língua italiana de filmes sonoros estrangeiros na Itália estão isentos do imposto de dublagem, fixado em L. 30.000 por cada filme (com recente decreto), na proporção de três adaptações (dublagem) para cada filme nacional produzido. Trata-se, portanto, de um benefício fixo de L. 90.000 por cada filme produzido.

A produção nacional é também favorecida por um sistema de disposições que diz respeito às chamadas “quotas” e às condições de aluguer. Com a lei 13 de junho de 1935-XIII, n. 1.083 (que ocorreu como modificação parcial do decreto legislativo de 5 de outubro de 1933 e da lei de 5 de fevereiro de 1934), os operadores de salas de cinema em todo o Reino e para todas as categorias de cinema são obrigados a exhibir, por cada três salas cinematográficas sonoras filmes de produção não nacional, filme sonoro cinematográfico entrelaçado, com duração não inferior a 1500 metros, de produção nacional, de acordo com os princípios previamente estabelecidos em relação aos prêmios. Os filmes a serem exibidos em decorrência deste decreto deverão ser produzidos integralmente nos últimos dois anos: para evitar que filmes antigos voltem a circular, em violação à lei. Em qualquer caso, deverão ser exibidos pelo menos três filmes nacionais que cumpram os requisitos acima mencionados por trimestre. O Ministério da Imprensa e Propaganda pode, com a sua disposição, variar a proporção de filmes nacionais a exhibir obrigatoriamente em relação aos estrangeiros, em função do desenvolvimento da produção cinematográfica nacional.

Com o mesmo decreto fica estabelecido que as condições de aluguer de filmes nacionais não podem ser menos favoráveis do que as aplicadas a filmes produzidos no estrangeiro de igual importância, e que filmes nacionais e filmes de igual importância não podem ser alugados conjuntamente no âmbito do mesmo contrato de produção estrangeira.

Deste grandioso e engenhoso sistema de disposições, a produção nacional caminha para um futuro digno do qual é símbolo a cidade cinematográfica que se ergue nas imediações de Roma: o maior “conjunto” de teatros e laboratórios que o mundo tem hoje a Europa.

E entretanto, sob os cuidados da Direcção Geral, surgiu também uma florescente escola cinematográfica integral, com o modesto nome de “Centro Experimental de Cinematografia”. Esta escola, modelo original, terá em breve uma grande sede própria e já inclui os seguintes cursos: Direcção e Atuação - Estética cinematográfica - Técnica óptica - Técnica de som - Cenografia e cursos complementares - Dicção - Direcção de produção - Música - Maquiagem - História do traje - História da cinematografia - Legislação - Educação física.

A escola já é muito popular, pois o cinema nacional atrai cada vez mais as energias jovens da Itália fascista. Desta atracção há já uma prova marcante também na atividade do Cine-GUF, admirável pela qualidade e quantidade, como demonstra o ranking de curtas-metragens apresentadas no Festival Internacional de Cinema de Veneza do ano XIII-1935. O Cine-GUF constitui hoje, no seu conjunto, um celeiro nacional de cineastas.

No plano internacional, a Itália ocupa uma posição preponderante pela assistência prestada ao Instituto Internacional de Cinematografia Educacional, com sede em Roma. A tarefa da propaganda e documentação nacional cabe ao Instituto L. U. C. E., cuja atividade todos os italianos conhecem. Uma secção do Instituto está actualmente a acompanhar as campanhas vitoriosas dos nossos soldados na África Oriental.

Criada pelo génio inventivo de um grande italiano, a rádio deve o seu desenvolvimento e fortalecimento ao regime fascista.

Em pouco mais de uma década (a primeira estação, a de Roma, foi activada em Outubro de 1924) tornou-se a voz mais representativa da civilização nacional. Confiado à Autoridade Italiana de Audições de Rádio (Eiar), tem o Estado fascista como animador e moderador.

Longe de ser perfeita, esta voz ainda busca a plenitude da extensão e o segredo da profundidade. Merece, portanto, ser estudado especialmente pelos jovens, pois representa um mundo novo, que ainda oferece imensas regiões aos pioneiros do espírito, da arte, da técnica. Os estetas que a desprezam só veem as coisas na superfície. A rádio, uma vez adquirida uma noção segura, técnica e estilística das suas possibilidades, evoluirá segundo uma estética autónoma: terá uma criatividade própria não menos artística e não menos original que a do cinema.

No nosso país, sem a intervenção do Regime, ainda estaria no caos, porque, abandonado a si mesmo, nunca teria encontrado forças para progredir ou mesmo para se sustentar. Os muitos milhões de assinantes que outros países deram à rádio nacional faltaram à nossa, que ainda estaria definhando se não tivesse sido apoiada a tempo pela generosa iniciativa de particulares e pela vontade esclarecida do Ministro Costanzo Ciano. Apenas um ano depois da de Roma, em 1925, foi inaugurada a estação de Milão, e as outras sucederam-se a tal ritmo que no ano XII a rede de rádio italiana já contava com catorze sistemas de transmissão, com uma potência total de 190 kW. .antena: e já tinha outras grandes estações planeadas, como a de Bolonha.

A rede de rádio pode agora ser incluída entre as obras poderosas e requintadas da Itália fascista e entre aquelas destinadas a um desenvolvimento mais próspero. «Esta rede - notou o Anuário Eiar do ano XIII - que é capaz de se conectar com a musical europeia através dos cabos de Tarvisio, Chiasso e Modane, está prestes a ser completada através das ligações de Bolzano em Milão e Nápoles em Palermo , a primeira das quais, na ausência de cabos telefônicos adequados, foi realizada por meio de um sistema telefónico musical com correntes de alta frequência, transmitidas por linhas aéreas”.

Um dos sistemas exemplares, que merece ser visitado pela sua maravilhosa complexidade, é o da transmissão global em ondas curtas de Roma-Prato Smeraldo. «Aumentada a potência para a antena de 20 kW, esta estação emissora tem agora a possibilidade de fazer transmissões com quatro ondas diferentes, de forma a poder chegar aos vários continentes, nas várias estações do ano, escolhendo uma ou as outras das ondas. As aeronaves direccionais convergem a energia irradiada para a América do Norte ou do Sul, África do Sul e Extremo Oriente.»

O espetáculo destas antenas direccionais, que desde Roma marcam e abrem os caminhos do céu às ondas, é um dos mais originais que a nova Itália pode oferecer à imaginação do poeta.

O DUCE favoreceu particularmente esta centralização das grandes instalações de Roma e dos órgãos de propaganda radiofónica mais dinâmicos. Ele queria que a rádio italiana se tornasse cada vez mais uma educadora em casa e uma dominadora no exterior. «Com esta massa de sistemas - concluiu o Anuário Eiar do ano XIII - que elevará a potência global instalada para 450 kW-antena, e particularmente com as características dos novos potentes transmissores de Roma Santa Palomba, não só serão significativamente a recepção será melhorada em todos os pontos da Península, mas será dada aos ouvintes a oportunidade de utilizar dispositivos de recepção simples e de baixo custo. E a voz de Roma poderá chegar aos países e continentes mais distantes, com uma potência plenamente adequada à importância que, graças ao impulso e à orientação do DUCE, assumiu no mundo».

E agora que já vimos as instalações, vejamos os organismos culturais mais característicos criados ou desenvolvidos pelo Regime. Em primeiro lugar, o Regime, com a lei de 15 de junho de 1933, ano XI, n. 791, criou a Rádio Rural, órgão estatal que funciona no âmbito do Ministério das Comunicações, subordinado diretamente ao Secretário do Partido, e com a estreita colaboração dos Ministérios da Educação Nacional e da Agricultura e Florestas.

“A aldeia deve ter uma rádio”, alertava o DUCE num artigo do *Popolo d'Italia*: e, graças ao DUCE, a Rádio Rural não só nasceu como teve um impulso extraordinário em todos os municípios, por ordem do. Secretário do Partido (Provisões: n. 202 e 286) o Secretário político, de acordo com as autoridades locais, políticas, escolares e agrícolas, tem a tarefa de iniciar e coordenar iniciativas com o objectivo de garantir que todas as escolas rurais do Município a disponibilização de um aparelho receptor, e para reportar ao Secretário Federal os resultados obtidos, a rádio vai conquistando o interior paulatinamente, através de um esforço metódico e intensivo, no qual, como se vê, todos os órgãos centrais e locais do Regime.

O Ministério da Imprensa e Propaganda deu agora unidade espiritual aos vários órgãos da Rádio, intensificando e coordenando as suas funções políticas e culturais. Na memória de todos está a impressionante manifestação de 2 de Outubro de 1935-XIII, na qual o povo italiano declarou ao mundo a sua vontade de enfrentar a luta para garantir o seu próprio destino. Enquanto uma edição especial foi criada para os italianos na bacia do Mediterrâneo, outras edições de propaganda em línguas estrangeiras foram projetadas para a Europa continental e as Américas. A rádio tornou-se assim um vívido centro global de radiação: o maior e mais sensível instrumento de difusão que o novo Ministério tem em seu poder. Depois de ter começado, há cerca de dez anos, com uma humilde coluna educativa, o “Recanto das Crianças”, a rádio acabou por encontrar nas “Crónicas do Regime” a sua voz mais vigorosa de propaganda política. A mais representativa das novas organizações radiofónicas, a «Rádio Giornale», mudou-se de Milão para Roma, sob o controlo directo do Ministério, e está hoje confiada, pela sua direcção político-artística-cultural, à Inspecção do Teatro, que está dando vida nova.

A “Rádio Giornale” consolidou-se como uma organização jornalística verdadeiramente grande, com uma fisionomia original e funções informativas e educativas peculiares. Também criou, através de uma rede de correspondentes e colaboradores especializados, colunas engenhosas, como «Le voci of the. Mundo”. Esta última, que é a rádio por excelência e tem, como tal, um grande futuro, abriu à rádio o cosmos das vozes naturais e sociais, como um único e imenso teatro a rádio italiana, na cratera do Vesúvio, e ouvindo o chocalhar abafado do “exterminador de Vesevo”. Vozes iluminadas A rádio, para quem a ouve, ou seja, para quem sabe abstrair-se da realidade medíocre que é! em todas as coisas humanas, transforma, pesquisando e revelando a sua essência, cada voz do mundo, se franca e sincera, na poesia”.

Tem havido controvérsia na Itália sobre as características e limites da «Rádio Giornale». Alguém argumentou que a rádio é, em si, um jornal completo, ao qual se trataria de dar um cunho artístico peculiar. Outros argumentaram que um jornal radiofónico tem uma função informativa e um estilo próprio e inconfundível. A experiência demonstrou quão delicada e única é a tarefa do repórter de rádio e quão difícil é formar um verdadeiro repórter de rádio.

A experiência tem demonstrado (e isto é de particular interesse para as iniciativas artísticas da GUF) que o repórter radiofónico, quando é um simples narrador ou comentador de acontecimentos extemporâneos e não permite que a sua voz natural chegue ao ouvinte da rádio, acaba por ter tornam-se, embora dotados de virtudes oratórias, ineficazes e enfadonhos. O fato deve falar junto com a voz do narrador, aprofundando-a e vivificando-a na realidade espiritual. O repórter de rádio não é o espectador, mas o protagonista de um drama sinfónico.

Assim, com a rádio, por iniciativa dos jovens, abre-se tanto uma dramaturgia narrativa como uma pura dramaturgia documental, que faz da voz humana o centro interpretativo espiritual de uma sinfonia natural ou social. A Rádio Jornal já promoveu documentários deste género, ilustrando “A Casa da Locomotiva”, “O Dia do Soldado”, “A Ópera da Maternidade e da Infância”.

Em suma, a «Rádio Giornale» também se desenvolve nesta vertente artístico-documental. Além das notícias propriamente ditas, inclui conversas e colunas de natureza política, literária, científica, etc. ainda que estes, por razões práticas e para não onerar os diversos números, sejam distribuídos noutros momentos e não façam parte do próprio jornal. Muitas destas secções foram estabelecidas directamente através do interesse do Regime: outras são controladas por ele.

Em conclusão, a Rádio surge cada dia mais como uma fusão original de um jornal sui generis com um teatro sui generis: e as “horas” radiofónicas experimentadas por alguns GUF têm geralmente compreendido perfeitamente esta engenhosa função da Rádio na cultura nacional, que a televisão está prestes a tornar ainda mais complexo.

Não há dúvida de que a função artística educativa da representação obtida a partir da competição dos meios que a podem apresentar a grandes massas populares será incomparavelmente maior do que no passado. Mais séria e ainda mais nobre será a tarefa de quem tiver de criar o verdadeiro “teatro” de amanhã.

VI.

INSTITUTOS CULTURAIS

Uma profunda ação de renovação foi exercida pelo Fascismo no que diz respeito aos estudos históricos. Numerosos organismos especializados atuaram neste campo, muitos dos quais precederam e acompanharam a formação da nossa unidade nacional. O trabalho que desenvolveram, embora notável em termos de dimensão e seriedade científica, foi, no entanto, prejudicado pela excessiva divergência de regulamentos e pelo isolamento regional. A necessidade de coordenação já era sentida há muito tempo; a fundação do Instituto Histórico Italiano em 1883 de fato atendeu a esse desejo, mas não correspondeu às expectativas, porque o Instituto, órgão de um regime demoliberal, não poderia ser dotado de autoridade suficiente para superar a resistência. O Instituto Histórico, renunciando a qualquer ação organizativa, limitou-se à tarefa científica, que cumpriu de forma excelente com a publicação das fontes históricas da Idade Média. O fascismo, portanto, encontrou a situação inalterada, na verdade tornou-se cada vez mais confusa pelo facto de, entretanto, terem surgido numerosas outras instituições que aumentaram a já excessiva variedade de instituições pré-existentes.

A obra de ordenação definitiva, que não podia mais ser adiada, foi iniciada pelo ministro Ercole e concluída pelo seu sucessor De Vecchi, que a ela se dedicou com especial atenção. No topo da hierarquia foi colocado um conselho central de estudos históricos, composto por onze membros, escolhidos entre as pessoas mais competentes no domínio dos estudos e da organização científica. Os órgãos do Conselho são quatro institutos que na sua actividade abrangem toda a nossa história desde os tempos primitivos até à contemporaneidade. São eles o R. Instituto Italiano de História Antiga, fundado em 1935; o R. Instituto Histórico Italiano da Idade Média, resultante da transformação do antigo Instituto Histórico Italiano; o R. Instituto Histórico Italiano da Idade Moderna e Contemporânea, fundado em 1934; o R. Instituto de História do Risorgimento Italiano, resultante da fusão e nova organização da Comissão Nacional de História do Risorgimento e da Sociedade Nacional. Outra criação notável e original da era fascista são as escolas históricas agregadas aos institutos, que incluem professores titulares, ou mesmo pessoas externas à administração, que demonstraram particular aptidão no campo dos estudos históricos. Um quinto foi recentemente acrescentado aos quatro institutos históricos mencionados, o R. Instituto Italiano de Numismática, fundado com o decreto-lei R. de 3 de fevereiro de 1936-XIV, n. 223. Tem por missão «promover os estudos de numismática e esfragística, bem como o aumento das coleções públicas afins, em colaboração com as Superintendências régias artísticas e arqueológicas». Recordemos também, de passagem, que o mesmo decreto-lei anuncia a próxima reorganização de todas as sociedades numismáticas do Reino. Os órgãos periféricos reportam aos institutos, nomeadamente as Deputações Reais de História da Pátria e as Comissões Provinciais de História do Risorgimento.

As Deputações passaram por uma reorganização radical em 1935. No que diz respeito à parte institucional, foram redistribuídas com um critério compartimental: ou seja, cada região italiana, aproximadamente, forma a esfera de atuação de uma delegação. Naturalmente, em alguns casos foi necessário proceder a divisões (Deputação Real para as antigas Províncias e Lombardia, dividida em quatro Deputações para Piemonte, Lombardia, Ligúria e Sardenha); em outros casos, a novas criações (Deputações Reais Napolitanas, para Puglia, para Calábria, etc.); e noutros ainda, a supressões ou fusões (Deputações para Friuli, para as Províncias de Modena e para as Províncias de Parma, etc.). No entanto, é útil observar que em geral as novas criações se basearam em órgãos ou empresas pré-existentes, e que as supressões são na verdade transformações, uma vez que os órgãos envolvidos continuam a existir com o estatuto jurídico de “secções” das Deputações Reais. No total são dezassete Deputações, incluindo as duas novas criadas para Rodes e Malta, que têm uma organização especial uma vez que o seu trabalho cultural se desenvolve num sector que também é de particular interesse para nações e estudiosos estrangeiros.

No que diz respeito à parte constitucional, as Deputações receberam um despacho que apresenta as características tanto dos órgãos do tipo associação livre como dos com número limitado de membros. Os membros das Deputações estão, de facto, divididos em duas categorias principais muito distintas: deputados e vogais. Os primeiros são nomeados ministeriais, têm a obrigação de participar ativamente na vida da delegação e não podem ultrapassar um determinado número; estes últimos são admitidos em número ilimitado e não têm obrigações particulares. A gestão é confiada a presidentes responsáveis, coadjuvados por conselhos gestores, e nomeados pelo Rei sob proposta do Ministro da Educação Nacional; eles, por sua vez, podem nomear pessoas em quem confiam para cargos executivos.

As sociedades menores de estudos históricos existentes na jurisdição de uma delegação tornaram-se secções desta, participando na sua personalidade jurídica; no entanto, foram estabelecidas diversas regras que salvaguardam a sua liberdade científica e administrativa.

As Comissões para a história do Risorgimento, ao contrário das delegações, são provinciais e, portanto, muito mais numerosas.

Esta ordem explica-se pelo facto de realizarem uma ação que tem uma resposta mais ampla na alma do povo, que vibra sempre na memória dos heróis e mártires do Risorgimento.

A actividade do Conselho Central no que diz respeito às Deputações e Comissões exprime-se tanto no domínio científico como no administrativo; com efeito, tem a função essencial de aprovar os planos de trabalho e orçamentos financeiros dos órgãos que controla, planos e orçamentos que devem ser apresentados anualmente antecipadamente e no balanço final.

O Conselho Central tem também uma função muito importante, que consiste nas relações que mantém com o Comité Internacional de Ciências Históricas, que é a mais alta organização internacional nesta área. O Comitê, fundado em 1926, promove estudos históricos de interesse geral por meio de inúmeras comissões, que incluem membros de pelo menos cinco nações; solicita às autoridades governamentais dos diversos países as informações e medidas mais úteis para o progresso das ciências históricas; por fim, organiza conferências internacionais a cada cinco anos, que têm ampla ressonância no mundo acadêmico. A Itália sempre participou ativamente nos trabalhos das comissões e congressos internacionais através de um comité nacional específico, que foi recentemente (1935) absorvido pelo Conselho Central.

Considerada como um todo, a nova organização dos estudos históricos na Itália parece ser uma construção simplificada e harmoniosa. A concepção unitária e a visão dos objectivos nacionais que estão na sua base, bem como a simplicidade prática do seu funcionamento, são os sinais inequívocos que o génio do Fascismo lhe deixou.

Na sua refinada sensibilidade revolucionária, o Fascismo sentiu imediatamente a necessidade de ter à sua disposição órgãos que pudessem realizar atividades de elevado valor moral, político e científico entre o público educado, sem barreiras ou impedimentos de qualquer espécie. Surgiram numerosos institutos culturais fascistas, substituindo as antigas e caóticas universidades populares. O seu centro coordenador é o Instituto Cultural Nacional Fascista, com sede em Roma e que desenvolve a sua actividade através da sua revista *Civiltà Fascista*, uma série de publicações e conferências.

Outros órgãos de notável importância são o Instituto Ítalo-Alemão, o Instituto Nacional de Drama Antigo, o Instituto de Direito Internacional, o Instituto do Médio e Extremo Oriente.

Seria necessário muito tempo e espaço para estabelecer uma lista completa de todas as outras instituições culturais criadas pelo fascismo.

O Instituto de Estudos Romanos, fundado em 1925, promove e organiza a investigação científica e a divulgação em todos os campos do conhecimento que afectam Roma e a civilização latina. Entre as suas atividades mais notáveis estão a organização de congressos, cursos de conferências, a fundação de uma biblioteca romana, a criação de um índice central da bibliografia romana, a preparação de uma monumental História de Roma. O Instituto fundou diversas seções na Itália e também no exterior.

Para difundir o livro a uma massa mais ampla de pessoas, o fascismo criou o Instituto Nacional de Bibliotecas Populares e Escolares (1932). A sua missão é ajudar as bibliotecas populares e escolares a garantir o seu bom funcionamento e incentivar a sua instalação nos municípios que delas carecem. Promove, com autorização do Ministério da Educação, conferências e cursos educativos para formação de pessoal adequado a este tipo de biblioteca, e incentiva a publicação de livros de carácter educativo.

Mesmo a associação fascista da escola, embora tenha fins essencialmente político-sindical, realiza uma ação cultural; bastará lembrar, por exemplo, a publicação da série “Enciclopédia de Livros” por ela realizada.

De particular importância é o Real Instituto de Arqueologia e História da Arte, que funciona, no que diz respeito à arqueologia, como uma secção do Real Instituto Italiano de História Antiga. Está equipado com uma rica biblioteca especializada.

A Comissão Nacional Italiana de Cooperação Intelectual (1928) promove, coordena e regulamenta, em acordo com o Ministério das Relações Exteriores, iniciativas e eventos de natureza cultural e de interesse internacional; é membro da Comissão Internacional semelhante.

Uma ação internacional também é realizada pelo Instituto Interuniversitário, criado com o objetivo de estabelecer relações cordiais de colaboração entre universidades italianas e estrangeiras.

Finalmente, pode-se dizer que o espírito e o estilo do Fascismo entraram em todos os outros institutos já antigos em anos e experiência; é o caso do Instituto Colonial Fascista, da quase centenária Sociedade Italiana para o Progresso das Ciências e de inúmeras outras organizações que trabalham arduamente e com uma clara consciência das necessidades e do prestígio nacionais.

Como já foi observado diversas vezes, a função das academias, longe de estar esgotada nos nossos tempos fascistas, tornou-se cada vez mais necessária e sensível a propósitos específicos. É facto que a forma associativa é hoje a única que pode oferecer aos estudiosos os meios necessários para aprofundar os problemas da ciência e divulgar os resultados obtidos; e é também claro que tal tarefa não pode ser confiada à universidade, que tem um âmbito de acção demasiado vasto e complexo. O que até agora pudemos criticar as academias não foi, portanto, o princípio associativo que está na sua base, mas a forma como esse princípio foi implementado. Era impossível tolerar por mais tempo que numa nação que se dotou de um regime corporativo, uma expressão de hierarquia e responsabilidade, sobrevivessem órgãos governados pela decrépita prática democrática de eleições e autonomias: uma prática que a longo prazo poderia tornar-se perigosa, porque constituiu o maior obstáculo à penetração das novas ideias da Revolução. Portanto, para evitar que as academias e as sociedades científicas se isolem como compartimentos estanques no grande movimento de renovação nacional, foram introduzidas nos últimos anos algumas medidas legislativas que aplicaram os princípios fundamentais do Fascismo também a este sector.

Das inovações lembraremos apenas as mais importantes. As assembleias dos institutos mais importantes devem limitar-se a designar os novos membros a eleger; a nomeação é feita pelo Rei, ou pelo Ministro da Educação Nacional, conforme o caso. Os membros plenos são obrigados a residir e participar ativamente na vida da associação. Caso não possam fazê-lo por motivo de saúde ou idade, tornam-se membros “eméritos”; se por mudança de residência, tornam-se supranumerários. Em ambos os casos deverão ceder os seus lugares a membros efetivos. Caso se revelem indignos do cargo ocupado, o Ministro da Educação pode revogar a sua nomeação. Existem também outras categorias de associados, honorários e correspondentes, que têm funções muito mais limitadas. Os cargos académicos de presidente e vice-presidente são conferidos por decreto real ou ministerial a pessoas designadas pelo Ministro. Os presidentes são responsáveis pelo progresso das respectivas associações, devendo no final de cada ano letivo apresentar ao Ministério um relatório sobre a atividade desenvolvida: para dar pleno sentido a esta responsabilidade, foram atribuídos poderes amplos e efetivos, conferidos aos presidentes, abrangendo desde a direção dos trabalhos académicos até a administração. Este último, no entanto, está sujeito a revisão posterior e a diversas limitações destinadas a garantir uma gestão regular. Outra inovação diz respeito à obrigação da presidência de entregar anualmente ao Ministro da Educação a lista dos prémios a atribuir em virtude de legados ou fundações, bem como cópia dos relatórios das comissões julgadoras após a atribuição dos mesmos. Esta disposição tende a eliminar o inconveniente, já ocorrido diversas vezes, de não atribuição de prémios por falta de concorrentes adequados, por insuficiência de publicidade.

De tudo o que precede fica claro que o fascismo deu uma estrutura ágil, elástica e robusta às antigas academias, colocando-as em uníssono com a vida nacional e tornando-as capazes de cumprir a tarefa que lhes incumbe no delicado sector da alta cultura. Durante os trabalhos de reorganização foram necessárias algumas supressões, como a Pontaniana de Nápoles, que foi absorvida pela Royal Society; mas no geral a fisionomia externa das academias não sofreu alterações significativas, facto que demonstra que procederam com a maior prudência. Por outro lado, muitas instituições científicas e culturais foram erigidas em corpos morais em reconhecimento da importância da sua actividade.

Um acontecimento que exige a maior importância na nova organização dos órgãos académicos é a classificação de alguns deles nos correspondentes sindicatos fascistas. É o caso da Academia Médico-Cirúrgica de Ancona, da Academia R. Médica de Génova, da Academia Lancisiana de Roma, da Sociedade Italiana de Ortopedia de Roma, da Sociedade Piemontesa de Higiene de Turim, da Associação Médica de Trieste. É o forte carácter profissional destas instituições que sugeriu a disposição, que tem a sua razão num princípio de pura originalidade revolucionária, que atribui às associações profissionais o dever de promover a educação e a instrução, em particular o ensino técnico, dos seus representantes (Carta do Trabalho, artigos XXIV e XXX). Um princípio semelhante seria uma heresia em qualquer estado demoliberal do mundo, onde as funções sindicais só são permitidas no estrito âmbito dos interesses económicos da categoria; em vez disso, para nós é a consequência lógica da doutrina que afirma a ética do Estado fascista. Esta ética é necessariamente alcançada através dos órgãos do Estado, que, para garantir a amplitude e a continuidade do seu trabalho, devem realizar também uma ação educativa: esta não interfere na realizada pelo Partido e pela escola, mas integra-a e potencializa-a. em alguns campos específicos.

Tanto para os institutos académicos como para os históricos, o problema da coordenação surgiu diversas vezes. Certamente existe um sindicato académico nacional, mas este reúne apenas os dez maiores organismos italianos e exclusivamente com o propósito de participar nos trabalhos pré-estabelecidos pelo sindicato académico internacional. Por outro lado, a necessidade de coordenação é muito menos sentida nas actividades académicas no domínio dos estudos filológicos, históricos e literários do que nas do domínio das ciências exactas, e isto porque estas últimas não são apenas motivo de prestígio, mas constituem também a base de aplicações que afectam a economia, a vida social e a defesa da própria pátria.

Estas razões levaram o governo fascista a fundar o Conselho Nacional de Pesquisa em 1923. É o órgão técnico supremo do Estado, que exerce a assessoria legislativa em matéria técnico-científica, que coordena as diversas atividades nacionais em estudos científicos e aplicações afins, que tem o controlo técnico dos produtos nacionais e a fiscalização dos institutos, estabelecimentos e laboratórios científicos estaduais. O Conselho, dividido em numerosos comités e comissões, já realizou muito trabalho, embora só tenha começado a funcionar plenamente há alguns anos. Na verdade, a sua inauguração só ocorreu em 2 de Fevereiro de 1929, pelo DUCE, que pronunciou, entre outras palavras memoráveis, o seguinte: «A investigação científica deve realizar-se sem os constrangimentos e preocupações do ensino. A investigação científica deve servir a ciência e as necessidades nacionais. Não deve servir para criar novas cátedras e novos ensinamentos. O Conselho deve ser um organismo em sintonia com a vida da Nação e, portanto, em contacto com os industriais, os agricultores, os comerciantes e as administrações. Daí a necessidade de coordenação e ligação entre as confederações sindicais e o Conselho Nacional de Investigação.

“As Confederações de empregadores e de trabalhadores devem sentir e compreender que a investigação científica se traduz na melhoria e no aumento da produção e, em última análise, os resultados da investigação científica e as investigações realizadas para esse fim lhes servem. Assim devem participar as organizações sindicais, nos termos do artigo 1.º da lei de 3 de Abril de 1926, n. 563, à manutenção do Conselho de Pesquisa Científica”.

Para coroar o trabalho realizado em favor da cultura nacional, o DUCE quis fundar em 1926 a Academia da Itália, expressão sintética das alturas a que chegaram as manifestações supremas do espírito na Itália. A sua razão de ser, as suas tarefas, a sua estrutura estão plenamente definidas no discurso proferido pelo DUCE em 28 de outubro de 1929, dia da inauguração solene no Campidoglio, data fundamental para a história da cultura italiana.

Há quatro anos - disse o DUCE - perguntou-se, e hoje volta a perguntar-se: porquê outra Academia? A pergunta exige uma resposta. Nenhuma das Academias atualmente existentes na Itália desempenha as funções atribuídas à Academia Italiana. Ou são Academias limitadas no espaço, ou restritas na matéria. Alguns deles são famosos, e quase todos, mesmo os menores, são respeitáveis, mas nenhum tem o carácter universal da Academia Italiana. Esta nasceu depois de dois acontecimentos destinados a ter um efeito formidável na vida e no espírito de um povo: a guerra vitoriosa e a revolução fascista. Nasceu enquanto o ritmo da civilização contemporânea parece exasperado, na mecanização ou na sede de riqueza; nasceu quase como um desafio ao ceticismo daqueles que, a partir de muitos sintomas, ainda que graves, preveem um eclipse do espírito que agora parece voltado apenas para conquistas materiais.

Este carácter da Academia Italiana parece, noutros aspectos, evidente. A Academia Italiana não é uma vitrine de celebridades que chegaram e não são mais contestáveis; não quer e não será uma espécie de júbilo dos homens ilustres ou de reconhecimento mais ou menos tardio dos seus méritos; não será só isso. Você vê entre os académicos das quatro categorias homens de diferentes origens, temperamentos e escolas; homens representativos de um determinado momento estão ao lado de homens representativos de um momento posterior, atual ou futuro. A Academia é necessariamente eclética, porque não pode ser monótona.

Assim a vida do espírito passa pela Academia, que é contínua, complexa e unitária: da música à matemática, da filosofia à arquitetura, da arqueologia ao futurismo. Na Academia está a Itália com todas as tradições do seu passado, as certezas do seu presente, as expectativas do seu futuro.

A importância de uma Academia na vida de um povo pode ser imensa, sobretudo se canalizar todas as energias, descobri-las, discipliná-las, elevá-las à dignidade. Pode-se imaginar a Academia como o farol de glória que aponta o caminho e o porto aos navegantes dos inquietos e sedutores oceanos do espírito. O destino destes marinheiros é variado: uns naufragam às primeiras tempestades, outros acabam nos baixios da mediocridade e da arte, os mais dotados e tenazes - o génio é também método e paciência - por vezes aterram enquanto o crepúsculo já desce sobre os seus vidas, e alguns outros são atingidos pelo destino às vésperas do triunfo: há, finalmente, aqueles que atingem a meta na idade jovem e viril, mas este felizardo imortal não pode ficar por muito tempo! Ele tem o dever de levantar âncoras e içar as velas para outros itinerários e novas conquistas.”

A Academia da Itália quis corresponder à confiança e às diretrizes do DUCE trabalhando com afinco. Entre as muitas iniciativas por ela promovidas ou patrocinadas, devemos mencionar as conferências internacionais, expedições científicas e algumas séries de publicações, entre as quais se realizará o «Vocabulário da língua italiana»; a Academia também concede quatro prêmios de 50 mil liras todos os anos, em homenagem a Benito MUSSOLINI, que se somam a vários outros prêmios menores, no valor de meio milhão de liras.

A Academia está colocada sob a Presidência do Conselho e o seu presidente participa, pelas suas funções, no Grande Conselho do Fascismo. O imenso prestígio e a multifacetada actividade deste supremo órgão científico constituem hoje a mais segura garantia da protecção e do progresso da cultura nacional.

